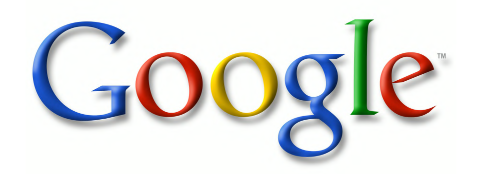
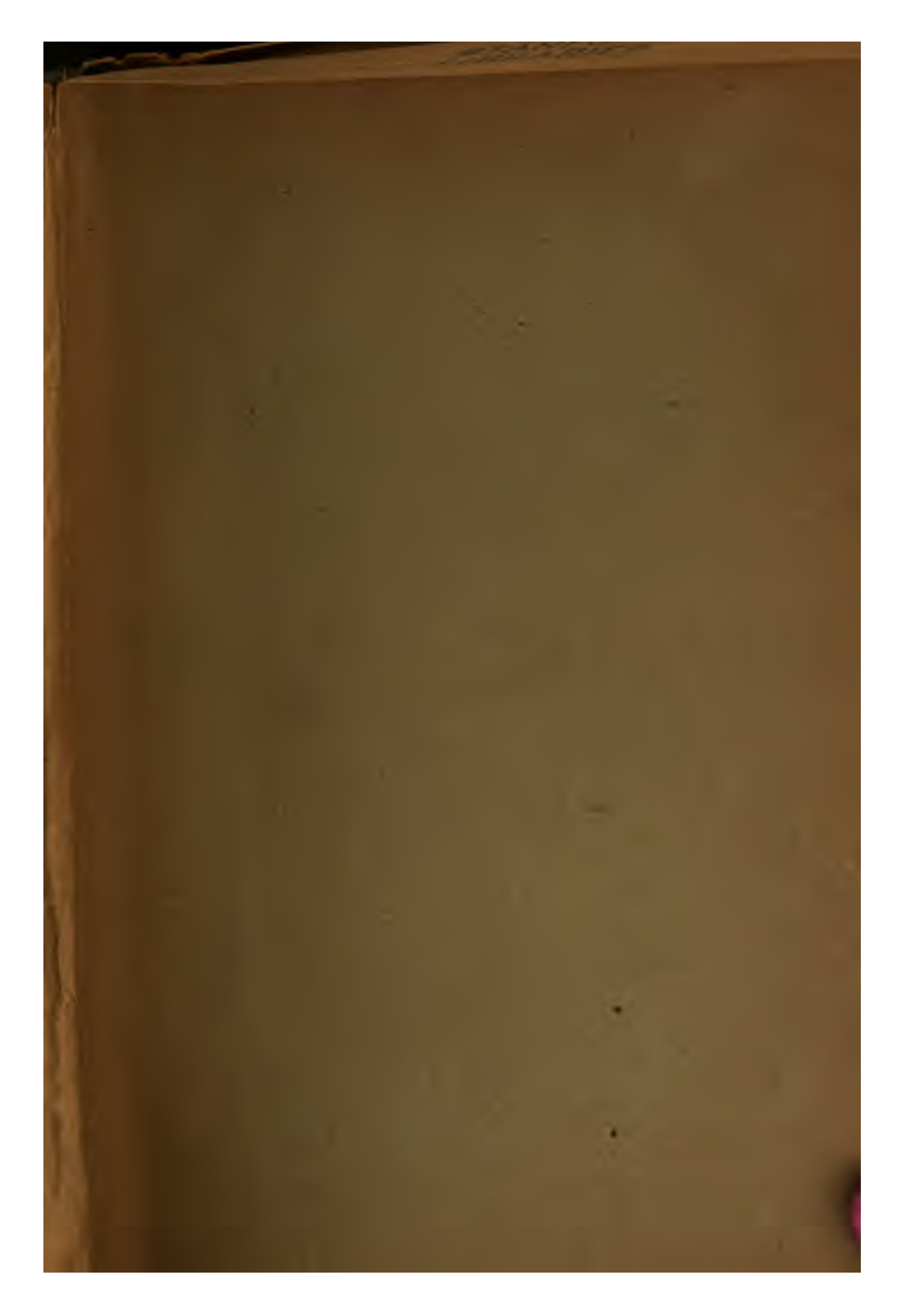
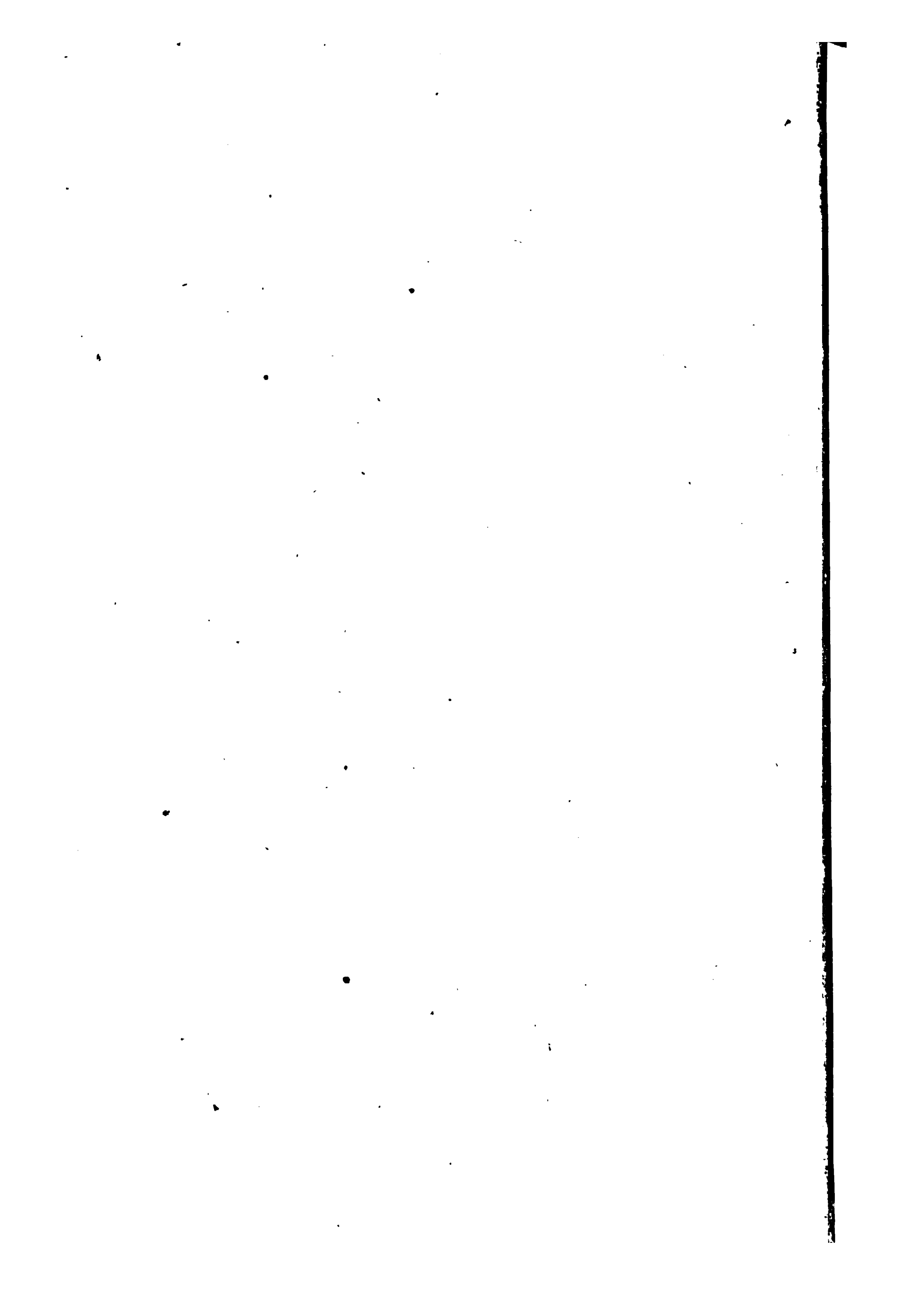












Christoph Willibald Gluck

Das Buch der Oper

Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner

Von

Edgar Istel



Berlin W 15

Max Hesses Verlag.

Band 54
von Max Hesses illustrierten Handbüchern

Inhalt

Vorwort 5

I. Gluck 7
II. Mozart 72
III. Beethoven 133
IV. Die romantische Oper (Weber und Marschner) 188
V. Die komische Oper (Lortzing, Nicolai, Flotow) 240
VI. Richard Wagner 276

Die Mozartsilhouette des Einbandes ist nach dem in Herrn Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländers Besitz befindlichen Wachsporträt des Meisters hergestellt. — Die beigegebenen Porträts stammen aus dem Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum (Gründer und Besitzer Weingroßhändler Nicolas Manskopf), Frankfurt a. M.

Verfasser und Verleger erlauben sich auch an dieser Stelle für gütige Überlassung der Vorlagen ihren Dank abzustatten.

Vorwort.

Das „Buch der Oper“ ist ein dramaturgisch-musikalisches Werk, das zunächst die deutschen Opernmeister behandelt. In erster Linie ist es bestimmt für diejenigen Kreise, die sich ernstlich um das Verständnis des wesentlichsten Problems der Oper bemühen: das Zusammenwirken von szenischer Gebärde mit dem melodischem Ausdruck des Sängers sowie mit dem charakteristischen Untergrund des Orchesters. Während die romanischen Nationen für diese Grundtatsache der Oper ein naives Gefühlsverständnis zeigen, herrschen in Deutschland, das ja bekanntlich von Hause aus kein Theaterland ist, leider darüber die merkwürdigsten Anschauungen. So kommt es, daß der Durchschnitts-Deutsche über eine Oper zu urteilen wagt, von der er vielleicht nur den Klavierauszug, höchstens aber eine irreführende mittelmäßige Aufführung kennt. Die Kenntnis des Klavierauszuges (noch besser: der vollständigen Partitur) kann ja überaus förderlich sein für den, der die geheimnisvollen Zeichen nicht nur der Noten, sondern mehr noch der überall verstreuten szenischen Angaben wirklich genau zu deuten und mit seiner Phantasie plastisch zu gestalten versteht. Zu warnen aber ist vor jener Art von Opernbeschäftigung, die sich lediglich auf den musikalischen, ja — wie das leider in Deutschland üblich geworden — sogar nur auf den orchestralen Teil der Oper erstreckt. Wer nicht fähig ist, gleichzeitig mit den Ohren auch seine Augen (und zwar möglichst weit!) aufzumachen, der möge sich an Kammermusik und Symphonie, an Lied und Oratorium erfreuen, seine Zeit aber nicht an der ihm unzugänglichen Oper vergeuden. Lebendiger Theatersinn ist das erste, was die Oper verlangt, und was somit die großen Opernmeister von Gluck bis Wagner übereinstimmend gefordert haben. Spezifisch musikalisches Verständnis kommt erst in zweiter Linie, fördert mitunter gewaltig, hemmt aber auch oft so, daß viele Leute (namentlich „Fachleute“) vor lauter Orchesterpolyphonie-„Bäumen“ den dramatischen „Wald“ nicht mehr sehen. Diesem Übelstand zu steuern, der leider immer weiter um sich greift, diene dieses Werk, in dem zum ersten Male ein musikalisch-dramatisch Schaffender den

Versuch unternimmt, auf reinkünstlerische Weise, aber unter Zugrundelegung der musikwissenschaftlichen Forschung vor allem einmal sachlich darzustellen, wie unsere großen Opernmeister in den wesentlichen Punkten fast übereinstimmen. Zum ersten Male sage ich, obwohl man vielleicht entgegenhalten wird, daß Bulthaupt mit seiner „Dramaturgie der Oper" voranging. Aber sein Werk bleibt nur zu oft im leeren Kunstgeschwätz, ja im schöngeistigen Dilettantismus stecken. Ihm fehlte vor allem der Blick für das Wesentliche; er urteilt nicht, wie der schöpferische Künstler, vom Zentrum des Kunstwerks aus, sondern er tritt an die Kunstwerke von außen heran und redet somit an ihnen vorbei. Im Gegensatz zu ihm kommt es mir gar nicht darauf an, alle Einzelheiten eines jeden Kunstwerkes zu interpretieren. Im engen Rahmen eines solchen Buches, das nicht die Details erschöpfen kann, sondern vor allem zu eigenem Nachdenken anregen will, kann zwar das Allerwesentlichste behandelt, alles übrige aber nur angedeutet werden. Diesen Grundsatz mußte ich besonders in dem letzten umfangreichen Kapitel über Wagner befolgen. Ich gab z. B., um überhaupt zu zeigen, wie ich mir eine Wagner-Analyse im Gegensatz zu den üblichen Leitmotiv-Führern denke, eine ausführliche dramaturgisch-musikalische Besprechung der „Meistersinger". Hätte ich das gleiche Verfahren auch auf die übrigen Wagnerschen Werke anwenden wollen, so hätte ich noch einen ganzen Band von mindestens dem gleichen Umfang schreiben müssen. Ich muß deshalb über so manches Einzelproblem, das ich hier angeschnitten habe, auf meine übrigen Wagnerpublikationen „Das Kunstwerk Wagners", „Die moderne Oper seit Wagner" (beide bei Teubner, Leipzig), „Revolution und Oper" (Bosse, Regensburg), sowie dramaturgisch ergänzend auf mein „Wesen, Wirkung und Aufbau des Opernbuchs" behandelndes Werk „Das Libretto" (Schuster & Löffler, Berlin) verweisen. Manchmal werden die dort berührten Gedankengänge parallel ... diesem Buche laufen, manchmal sich schneiden. Das liegt ...rseits im Wesen der Sache, anderseits daran, daß sich meine ...fassung Wagners im Laufe des letzten Jahrzehnts sehr ge...ndelt hat. Im Gegensatz zu der bisher landesüblichen Meinung, ... Wagners „Zerstörung der Opernform" eine notwendige, ja ...iame Tat gewesen sei, bin ich nunmehr zur Überzeugung ge-

langt, daß nichts gerade das deutsche Opernwesen in eine so verhängnisvolle Sackgasse gebracht hat, als die Abkehr von der bis dahin organisch entwickelten, nur einer politischen Revolutionsidee des Jahres 1848 zum Opfer gefallenen Opernform, die die besten Köpfe aller Nationen zu einem lebensvollen Organismus in Jahrhunderten ausgestaltet hatten; nur Auswüchse, Mißbräuche brauchten beseitigt zu werden. Der Kern war gesund.

Ich fürchte aber, man wird mir so lange nicht glauben, bis es sich noch deutlicher zeigt, wie sehr wir in Deutschland uns auch künstlerisch durch unsere eigene Schuld von der übrigen Welt haben absondern lassen. Triumphierend beherrscht heute die romanische Oper die Welt mehr denn je, vor allem deshalb, weil im Gegensatz zu den früheren deutschen Opernkomponisten, deren allergrößte zugleich auch Meister der romanischen Form waren, unsere heutige Opernschreiberei von den verkehrtesten artistischen Voraussetzungen ausgeht. Sollte es mir gelingen, bei unseren Kapellmeistern, Theaterdirektoren und Regisseuren, ja vielleicht sogar auch bei den Opernkomponisten und Librettisten, und schließlich bei unserer immer noch viel zu einseitig-musikalischen Kritik eine Unterstützung des gesunden Operninstinkts einer guten, gebildeten, nicht aber *verbildeten* Publikumsschicht zu erreichen, dann wäre gar viel gewonnen. „So denken wir freilich“, meint Goethe über eine Frage der Operndramaturgie redend, „*aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge*, und doch wollen Hunderte auch Hand anlegen. Wie sehr muß man dagegen manches italienische Werk bewundern, wo Dichter, Komponist, Sänger und Dekorateur über eine gewisse auslangende Technik einig werden können. *Eine neue deutsche Oper nach der andern bricht zusammen wegen Mangel schicklicher Texte* ...“ Es ist inzwischen nicht viel besser in Deutschland damit geworden, aber höchste Zeit ist's, daß einmal klar werde, wo das Übel steckt. Wer von den Opern unserer großen Meister, die sich unausgesetzt auf dem Theater halten, wer von ihren praktisch-klugen Aussprüchen und Ermahnungen nicht lernen will, dem ist freilich nicht zu helfen.

Berlin-Wilmersdorf, Ende September 1919.

Dr. Edgar Istel.

I	Gluck	I

Christoph Willibald Gluck (geb. 2. Juli 1714 zu Weidenwang im bayerischen Mittelfranken, gest. 15. November 1787 zu Wien), „der erhabenen Tonkunst großer Meister“, wie ihn sinnig sein Grabstein nennt, steht, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“, am Anfang der modernen Oper.

Als „modern“ im besten Sinne des Wortes müssen wir jene Kunst bezeichnen, die noch heute ohne Vermittlung historischer Kenntnisse rein menschlich zu uns spricht. Da bleibt es denn charakteristisch, daß alle Opernmeister der Vergangenheit, sie mögen zu ihrer Zeit noch so gefeiert gewesen sein, von der heutigen Bühne endgültig verschwunden sind, Glucks Werke dagegen im Spielplan der Gegenwart immer wieder, wenn auch vereinzelt, auftauchen. Sein „Orpheus“ (1762) ist das älteste Werk, das sich bis zum heutigen Tage einen dauernden, ehrenvollen Platz auf der Opernbühne zu sichern wußte. Sehen wir zu, weshalb das so ist und sein mußte.

Glucks Erscheinung trägt, historisch betrachtet, einen Januskopf; nach rückwärts ist sein Blick gerichtet zu den Anfängen der Opernkunst, nach jener Gesellschaft geistvoller florentinischer Edelleute, die im Jahre 1597 mit der Aufführung der ersten Oper („Dafne“, Text von Rinuccini, Musik von Peri) die antike Tragödie wiederbelebt zu haben glaubte; nach vorwärts zeichnen Glucks Bestrebungen deutlich die Bahnen vor, die in Richard Wagners „Gesamtkunstwerk“ ihren endgültigen Ausdruck finden sollten. Auch zeitlich steht Gluck und die musikdramatische Reform des achtzehnten Jahrhunderts genau in der Mitte zwischen dem im siebzehnten Jahrhundert wirkenden großen Meister der primitiven Opernkunst Claudio Monteverdi (geb. 1567 zu Cremona, gest. 1643 zu Venedig) und dem das 19. Jahrhundert beherrschenden Richard Wagner (1813—1883).

Bevor wir indes uns dem Gluckschen Kunstwerk selbst zuwenden können, muß kurz klargemacht werden, was denn eigentlich unter „Oper“ zu verstehen ist und welche

Probleme die ums Jahr 1600 entstandene, angeblich die griechische Tragödie erneuernde, in Wirklichkeit aber durchaus eigenartige Kunstgattung schon vor Glucks Auftreten gezeitigt hatte. Das Wort Oper kommt von dem italienischen „Opera“, das unter Hinzufügung der Worte „in musica“ soviel bedeutet wie „Musikwerk“. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts ging diese allgemeine Bezeichnung speziell auf eine Kunstgattung über, die man bis dahin nur „Dramma per musica“ (Musikdrama), auch „Melodrama“ (jetzt nur noch für gesprochene Dramen mit Musikbegleitung üblich) genannt hatte. Alle diese Bezeichnungen bezogen sich aber auf ein Bühnenkunstwerk, das eine dramatische Handlung unter Mitwirkung von Gesang, Orchester und Tanz zu szenischer Darstellung bringt. Erst allmählich hat sich insofern ein Gegensatz herausgebildet, als mit der Bezeichnung „Oper“ ein gewisses Überwiegen des musikalischen, mit der Benennung „Musikdrama“ aber ein Vorherrschen des dramatischen Elementes verbunden wurde. Das große Problem, das in der Oper überhaupt zur Diskussion steht, hat wohl niemand klarer formuliert als der Dichter Gottfried Herder, der am 5. November 1774 in einem fast unbekannten Brief (Steiermärkische Zeitschrift 1830, Heft 10) an Gluck schrieb: „Der große Zwist zwischen Poesie und Musik, der auch beide Künste so weit auseinandergebracht hat, ist die Frage: welche von beiden soll dienen? Welche herrschen? Der Musiker will, daß seine herrschen soll; der Dichter auch, und daher stehen sie sich oft im Wege. Jeder will ein schönes Ganzes liefern, und bedenkt oft nicht, daß er nur einen Teil liefern müsse, damit in der Wirkung aller beider erst ein Ganzes werde.“ Dieser Zwiespalt zwischen musikalischen und „poetischen“ (richtiger: dramatischen) Forderungen zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Geschichte der Oper, ist im Augenblick wiederum eines der interessantesten Problem der Gegenwart, und darf nie außer acht gelassen werden, wenn wir die Stellung eines Opernkomponisten im Rahmen der Gesamtentwicklung richtig erfassen wollen.

Die neue Kunstgattung der Oper, die „neue Musik“, wie man damals es nannte, war nichts anderes als die Wieder-

entdeckung des Einzelgesanges, der „Monodie", die unter dem kontrapunktischen Wust der niederländischen Komponisten ganz abhanden gekommen war. Dieser erste musikalisch-dramatische Stil (stilo rappressentativo) ging der Melodie im modernen Sinn des Wortes aus dem Weg und verhielt sich rein deklamatorisch: zunächst sollte ja einmal der dramatische Grundcharakter dieser neuen Musik unzweideutig festgestellt werden. Merkwürdigerweise traten schon bei den allerersten Versuchen die Vertreter zweier verschiedener Richtungen zutage: Peri, der nur dramatische Komponist, und Caccini, dessen gesangliche Vorbildung ihn bald schon zur Einführung des Koloraturgesanges, also eines reinmusikalischen Elements, brachte. Später sind dann diese zwei Richtungen periodenweise aufeinandergefolgt, so daß stets auf die allzu strenge Betonung des dramatischen Prinzips eine musikalisch überschäumende Epoche kam, aber ebenso sicher nach einer Periode der Musikherrschaft wieder eine scharfe dramatische Wendung erfolgte. Der „Reformator" Gluck und der „Revolutionär" Wagner sind die markantesten Vertreter dieser Reaktion gegen das Überwuchern des reinmusikalischen Elements.

Um Glucks Stellung seinen Vorgängern gegenüber richtig zu verstehen, müssen wir uns einen prinzipiellen Überblick über die Entwicklung der Oper in den rund 150 Jahren von den primitiven Florentinern bis zu Glucks erstem Meisterwerk verschaffen. Giulio Caccini, einer der Schöpfer der Oper, wollte (Nuove musiche, Florenz 1600) eine neue dramatische Musik einführen, „eine Art Gesang, gewissermaßen einer harmonischen Rede gleich, wobei ich eine gewisse edle Geringschätzung (nobile sprezzatura) des Gesangs an den Tag legte". Diese „edle Geringschätzung" wich aber, sobald die Oper aus dem Kreise aristokratischer Liebhaber heraus in öffentliche Theater getreten war, der Vorliebe des zahlenden blikums für wirklich melodische Musik: Kanzonen, Barca-n und andere geschlossene Formen der populären Ton-st drangen, wie Kretzschmar betont, namentlich während Herrschaft der venezianischen Meister (1637 wurde in edig die erste öffentliche Opernbühne errichtet) in die bis

dahin fast rein rezitativische Kunst ein. So kam man allmählich immer weiter ab von dem ursprünglichen Muster der antiken Tragödie; der ernsthaften Renaissance-Oper, die immer mehr in Konvention zu erstarren drohte, trat eine derb-volkstümliche, realistische und heitere Kunstgattung gegenüber. Diese populäre komische Oper drang in Gestalt von kleinen, dem täglichen Leben entnommenen Intermezzi allmählich sogar in die ernste antikisierende Heldenoper ein, ja drohte bereits Anfang des 18. Jahrhunderts diese ganz zu überwuchern. In Glucks Gegner Piccinni und in Paësiello haben wir die letzten Ausläufer dieser Richtung unmittelbar vor Mozart zu erblicken; aber auch noch Rossini setzte diese Kunstgattung fort.

Von der sogenannten ersten neapolitanischen Schule im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, deren Haupt Alessandro Scarlatti (1659—1725) war, wurde das Rezitativ, das bisher immer noch geherrscht hatte, zum stereotypen Übergangsmittel herabgedrückt und das Hauptgewicht auf die „Arie" gelegt, die ursprünglich gleichbedeutend mit dem strophisch angelegten Lied erachtet worden war, bald aber diesem gegenüber sich gegensätzlich entwickelte, so daß wir heute unter „Arie" lediglich ein dramatisches, unter „Lied" aber ein rein lyrisches Gesangsstück zu verstehen haben. Die Arie bildete sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zur dreiteiligen „Da capo-Arie" aus, d. h., es wurde der erste Teil nach dem eingeschobenen Mittelsatz stereotyp und ohne Rücksicht auf die dramatische Situation regelmäßig wiederholt, und namentlich dieses „da capo" bot den immer mehr die Oberherrschaft gewinnenden Gesangssternen, den Kastraten und Primadonnen, eine erwünschte Gelegenheit, in „Bravourarien" alle Künste ihrer staunenswert entwickelten Kehlfertigkeit glänzen zu lassen. Die dichterischen Unterlagen solcher Arien gerieten dadurch natürlich ebenfalls ins Konventionelle, und die Opern wurden um 1700 bei den Spätvenezianern schließlich nichts anderes als ein durch dürftige Rezitative zusammengehaltenes Arienbündel, ein kostümiertes Konzert zum Zwecke der Schaustellung beliebter Gesangsgrößen. Es wird nun, um Glucks Ruhm zu erhöhen,

gewöhnlich so dargestellt, als ob erst Gluck diesem ganzen Unwesen ein Ende gemacht hätte; Glucks Bedeutung, die wahrlich nicht gering ist, in allen Ehren, aber die historische Wahrheit bleibt doch, daß bereits Glucks unmittelbare Vorgänger, die Meister der zweiten neapolitanischen Schule, es wieder mit dem Drama bedeutend ernster nahmen und in vieler Hinsicht unmittelbar die Bestrebungen Glucks vorbereiten halfen. Bezeichnenderweise ist hier vor allem ein — allerdings ganz italianisierter — Deutscher: Johann Adolf Hasse (1699—1783), der Gatte der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, in erster Linie zu nennen; neben ihm wirkten Männer wie Perez, Majo, Jommelli, Traëtta usw., deren Ruhm erst durch Glucks Reformwerke und Mozart in den Schatten gestellt wurde.

Über Glucks künstlerischer Frühzeit liegt leider noch immer ein Dunkel, das die Musikwissenschaft erst neuerdings aufzuhellen sich bemüht. Ein Sohn bäuerlicher Eltern (sein Vater war Forstmeister), erscheint Gluck vor allem als „Kind der Natur", wie sich die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts auszudrücken pflegten. Früh in zwangloser Freiheit im böhmischen Gebirge, wohin sein Vater versetzt wurde, aufgewachsen, gelangte er körperlich zu jener Robustheit und geistig zu jener Unabhängigkeit, die er später so oft an Fürstenhöfen, aber ausschließlich im Dienste seiner souveränen Kunst mannhaft betätigen sollte, entwickelte er sich zu einer echten Kämpfernatur. Daneben legte er als Jesuitenzögling auch den Grund zu einer soliden allgemeinen Bildung. Als herumziehender Musiker sich den Lebensunterhalt zu verdienen, war er früh genötigt, bis er endlich die Aufmerksamkeit eines vornehmen Herrn erregte, der ihm eine höhere musikalische Ausbildung verschaffte. In Mailand, wo Gluck vier Jahre lang bei Giovanni Battista Sammartini studierte, kam auch im Jahre 1741 seine erste Oper „Artaserse" zur Aufführung, der bald eine Reihe weiterer Opern folgten, von denen erst neuerdings wieder einige entdeckt wurden. Schon im „Artaserse" hatte er, wie eine alte Überlieferung zeigt, sein dramatisches Empfinden durch einen merkwürdigen Schalkstreich bewiesen. Eine Arie im italienischen Stil fand vor der Bühnenauf-

führung bei sogenannten Kennern einen solchen Beifall, daß man das Gerücht verbreitete, diese Arie sei gar nicht von Gluck, sondern von seinem Lehrer Sammartini. Aber Gluck wußte sich zu rächen: bei der Aufführung hatte er das Stück so geschickt dem Ganzen eingegliedert, daß die italian sierende Arie von dem unbefangenen Publikum gar nicht beachtet wurde, während gerade die Teile, in denen sich sein deutsches Künstlernaturell kundgab, den größten Beifall errangen. Schon damals also war er sich darüber klar geworden, daß der einzelne, noch so gefällige musikalische Einfall in der Oper wirkungslos sei, seine Stellung innerhalb des dramatischen Ganzen aber alles bedeute. Auch später, 1746 in London, machte Gluck gelegentlich der Zusammenstellung eines sogenannten „Pasticcio" die für ihn bedeutsame Erfahrung, daß die wahllose Aneinanderreihung von „beliebten" Musikstücken zu einem dramatischen Mißerfolg führte, weil eine solche Zusammenstellung unorganisch bleibt. Nur auf Grund derartiger Erfahrungen lassen sich die Leitsätze des späteren Reformators erklären. Aber es dauerte noch lange, bis Gluck die Summe seines Lebens zog und die Bahnen seiner Vorgänger und Mitstrebenden bewußt verlassen konnte.

Fünfundzwanzig Jahre lang studierte Gluck nur italienische Opernpartituren, erstrebte er nichts anderes, als, dem herrschenden Geschmack sich anbequemend, Opern zu schreiben, wie sie damals seine Genossen von der zweiten neapolitanischen Schule komponierten. Nur gelegentlich brach seine eigentliche Natur in dramatischen Einzelheiten hervor; reinmusikalisch war der „jüngere" Gluck bis zum „Orpheus" (den er aber erst gegen sein 50. Lebensjahr schrieb!) den italienischen Rivalen zweifellos nicht ebenbürtig. Seine Vorzüge lagen auf ganz anderem Gebiet, sie lagen am meisten in seinem edlen, reinen Charakter und in seiner sich weit über das Maß des Musikantentums erhebenden allgemeinen humanistischen Bildung. Und hier war eben der Punkt, der es ihm ermöglichte, sich schließlich hoch über seine — rein musikalischen begabteren — Zeitgenossen zu erheben, Werke zu schaffen, die noch heute auf der Bühne ergreifen und entzücken, während die Opern seiner Mitstrebenden längst im Staube der

Archive modern. Die Opernfrage des 18. Jahrhunderts war nämlich — was zuerst Gluck erkannte — das, was sie noch heute ist: nicht so sehr eine Frage der musikalischen, als der szenischen Gestaltung, damit also zunächst eine Librettofrage. Metastasio, der lorbeergekrönte Hofdichter, herrschte damals unbeschränkt auf dem Gebiet der Operndichtung: seine glatten, musikalisch dankbaren Verse boten das scheinbar beste Gerüste dar für jene Komponisten, die nur danach trachteten, kehlfertige Sänger in szenischen Konzerten brillieren zu lassen. Floskeln einer glänzenden Rhetorik ersetzten jede tiefere Empfindung, prunkten an Stelle von natürlichen Herzenstönen. Dies war der eigentliche, zunächst von niemandem erkannte Grund, warum alle jene Opern nur ein kurzes Scheinleben führten. Auch Gluck mußte, zunächst ganz in der Konvention befangen, die erste Hälfte seines Lebens daran wenden, Textbücher Metastasios in Musik zu setzen. Etwa gegen vierzig dramatische Werke (darunter auch einige Singspiele) entstanden so vor dem „Orpheus“, teils in Italien, in London, Dresden, Prag, Kopenhagen, zuletzt am Wiener Hof. Eine gewisse, in der Zeit liegende empfindsame Rührung beherrschte die Metastasianischen Libretti, deren Charaktere zerfließen und deren intrigante Situationen unnatürlich sind. Die Handlung, ganz in stereotyper „Galanterie“ aufgehend, schreitet ausschließlich im Seccorezitativ, also im Sprechton, untermischt mit wenigen Akkorden des Cembalo, weiter, das eigentliche Interesse konzentrierte sich aber auf die lyrischen (also undramatischen) Ruhepunkte, welche die Arien darbieten. Diesem Übelstande suchten die Komponisten teils durch Belebung des Seccorezitativs, teils durch Einführung des vom Orchester „begleiteten“ („accompagnato“ oder „obligato“) Rezitativs zu ersetzen, und diesem Wege folgte ebenfalls Gluck. Auch den Chor, den Metastasio ganz in den Hintergrund gedrängt hatte, und dessen Wichtigkeit doch jedem klassisch Gebildeten gerade bei den immer noch fast ausschließlich behandelten antiken Stoffen einleuchten mußte, suchte man wiederum einzuführen, — auch hier bereits Glucks Bestrebungen vorbereitend. Schließlich hatten gerade Komponisten wie Jommelli das Orchester wieder zu erhöhter dra-

matischer Charakteristik herangezogen, und auch Gluck zeigte sich hier bald schon mehr als Meister der Seelenschilderung, als der damals schon beliebten rein äußerlichen orchestralen Ausmalung einzelner Worte.

Während Gluck sich zunächst streng an die Metastasioschen Verse gehalten hatte, sah er — offenbar durch die Praxis der Aufführungen belehrt — allmählich ein, daß diese Versunterlagen bei allen Vorzügen, die sie dem Komponisten im übrigen auch bieten mochten, an dramatischer Wirkungskraft erheblich gewinnen mußten, wenn sie energisch gekürzt wurden. Er beschnitt also den überflüssigen Wortschwall des Dichters, drängte vieles zusammen und versuchte vor allem, die Seccorezitative ausdrucksvoller zu gestalten; seine Akkompagnatorezitative, zunächst noch sparsam verwendet, schreiten deutlich auf die Reformoper zu. Auch auf dem Gebiet der Arien werden, weniger kühn, schon einige Neuerungen versucht, und das Orchester gewinnt allmählich Leben und Charakteristik ganz eigentümlicher Art: der „Sohn der Natur" tritt in oft überraschenden Episoden deutlich zutage. Alles in allem: das „höchste Glück der Erdenkinder", die Persönlichkeit, begann zu siegen über die starre Konvention einer zwar schon hoch entwickelten, teils aber bereits degenerierten Kunstgattung.

Es kam nun alles darauf an, aus der Bahn der Metastasianischen Librettistik endgültig herauszutreten und Textbücher zu finden, die Glucks Sinn für die edle Einfalt und stille Größe — im Sinne des antiken Ideals eines Winckelmann — entgegenkamen. Gluck selbst, nach Burneys Ausspruch „nicht nur ein Freund der Poesie, sondern selbst ein Poet", war zwar schriftstellerisch sehr begabt (er war der erste polemisch auftretende große Musiker) und wußte auch szenisch durchaus Bescheid, konnte aber offenbar selbständig kein geeignetes Textbuch neuer Art entwerfen. Da führte ihm ein günstiges Geschick den einzigen Zeitgenossen in den Weg, der ihm seinen Wunsch erfüllen konnte: Ranieri de' Calsabigi (geb. 1715 in Livorno, gest. 1795 in Neapel), kein zünftiger Dichter, sondern ein feingebildeter Kaufmann, damals Rat am Rechnungshof der Niederlande, ein guter Kenner Meta-

stasios, dessen Werke er herausgegeben, aber nicht minder auch — und dies ist noch nie betont worden — ein Bewunderer Shakespeares, den er einmal den „englischen Aeschylos" nennt. Im Jahre 1761 hatte Calsabigi in Wien dem Grafen Durazzo, Direktor der kaiserlichen Oper, seinen „Orpheus" vorgelesen, und dieser machte ihn mit Gluck bekannt, der gerade dort Hofkapellmeister war.

Welchen Anteil Gluck, welchen Calsabigi an der Opernreform hat, das mit Sicherheit festzustellen ist heute unmöglich, da keinerlei Briefe oder sonstige Aufzeichnungen aus der Zeit ihrer ersten Verhandlungen mehr existieren. Gluck selbst hat später dem Dichter, der ihm nach dem „Orpheus" noch die eigentliche Reformoper „Alceste" sowie „Paris und Helena" schrieb, das Hauptverdienst an der Reform zuerkannt. Gluck schrieb an den Herausgeber des „Mercure de France" (Februar 1773): „Ich würde mir einen empfindlichen Vorwurf machen, wenn ich die Erfindung einer neuen Gattung, deren Tendenz der Erfolg gerechtfertigt hat, mir allein zueignen lassen wollte. Es ist Herr de' Calsabigi, dem das vorzüglichste Verdienst darum gehört; und wenn meine Musik einiges Aufsehen erregt hat, so glaube ich mit Dank anerkennen zu müssen, wieviel ich ihm schuldig bin, denn er allein ist es, der mich in den Stand gesetzt hat, die Quellen meiner Kunst entwickeln zu können. Dieser Schriftsteller von viel Genie und Talent hat in seinen Dichtungen „Orpheus", „Alceste" und „Paris" einen den Italienern wenig bekannten Weg verfolgt, denn die genannten Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der fruchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit gaben, große Leidenschaften auszudrücken und eine energische ergreifende Musik zu schaffen."

Welche Bedeutung Gluck prinzipiell dem Wirken des Dichters zumißt, geht aus der unmittelbar folgenden Äußerung hervor: „Wie groß auch das Talent des Tonsetzers sei, er wird immer nur mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu erwecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen. Nachahmung der Natur ist das Ziel, das beide sich setzen müssen, und es ist auch das meine. Einfach und natürlich strebt

meine Musik, soweit es mir möglich ist, immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdrucks und nach der Verstärkung der Deklamation in der Poesie." Und schließlich muß noch, wollen wir den Anteil des Dichters und des Komponisten gerecht feststellen, Calsabigis eigenes Zeugnis gehört werden. Sehr spät, im August 1784, schreibt er anläßlich einer andern Angelegenheit an den Mercure de France: „Ich bin kein Musiker, aber ich habe die Deklamation wohl studiert. Man schreibt mir das Talent zu, sehr gut Verse zu rezitieren ... Ich habe schon vor 25 Jahren geglaubt, daß die einzige wirklich dramatische und der Darstellungskunst gemäße Musik (que nous appelons d'azione) diejenige sei, die sich am meisten der natürlichen Deklamation nähert, und daß die Deklamation selbst nichts anderes wäre, als eine unvollkommene Musik, daß man sie aber vollständig niederschreiben könnte, wenn man Zeichen genug besäße, um so viele Töne, Stimmbeugungen, Leidenschaftsausbrüche, ja gewissermaßen unendlich viele Nuancen, die man der dekalmierenden Stimme gibt, wiedergeben zu können. Da nun die Musik zu beliebigen Versen nach meiner Ansicht nichts anderes ist, als eine tiefsinnigere wohlstudierte Deklamation, dazu noch bereichert durch die harmonische Unterlage der Begleitung, dachte ich mir, daß darin das ganze Geheimnis bestände, um eine vorzügliche Musik zu einer dramatischen Dichtung schaffen zu können; daß, je mehr die Dichtung zusammengedrängt, energisch, leidenschaftlich, rührend und klangvoll wäre, und je mehr die Musik sich bestrebte, die richtige Deklamation zum Ausdruck zu bringen, desto mehr diese Musik die richtige und einzig wahre für jene Dichtung sein müßte." Von diesen Ideen erfüllt, traf Calsabigi mit Gluck zusammen: „Ich trug ihm meinen Orpheus vor und deklamierte ihm einige Stücke mehrere Male, ihn auf die verschiedenen Nuancen meines Vortrages aufmerksam machend, auf die Pausen, die Tempi, die Dynamik, wovon ich wünschte, er möge davon in seiner Komposition Gebrauch machen. Ich bat ihn zugleich auf die Passagen, Kadenzen und Ritornelle und alles übrige veraltete Barbarische und übertriebene Beiwerk unserer bisherigen Musik zu verzichten. Gluck ging auf

meine Gedanken ein ... Aber der Dichter trägt je nach seiner Stimmung einmal seine Verse gut, einmal schlecht vor. Ich suchte also nach Zeichen, um wenigstens die Hauptsachen festzustellen, und erfand einige, die ich zwischen den Zeilen meines Orpheus notierte. Nach einem solchen Manuskript, begleitet von Notizen an den Stellen, wo die Zeichen nicht ausreichten, komponierte Gluck seine Musik ... Wenn also Gluck der Schöpfer der dramatischen Musik gewesen ist, so hat er diese nicht aus dem Nichts geschaffen. Ich habe ihm den Grundstoff, meinetwegen auch das Chaos dazu geliefert; die Ehre dieser Schöpfung kommt also uns beiden zu."

Aus dem Gedankenaustausch zwischen Gluck und Calsabigi ging zunächst „Orfeo ed Euridice" („Orpheus und Eurydice"), Glucks erstes Meisterwerk, hervor. Die Orpheussage, eine der schönsten Überlieferungen des klassischen Altertums, schien ja mit ihrem Grundgedanken, der alles bezwingenden Macht des Gesanges, wie geschaffen zur musikalisch-dramatischen Behandlung. Gleich die zweite Oper der primitiven Florentiner, „Euridice" von Rinuccini, Musik von Peri (6. Oktober 1600), später noch einmal von Caccini komponiert, behandelte die Orpheussage. Dann sind ein Werk Luigi Rossis (2. März 1647 in Paris), das die Franzosen zur Nachahmung reizte, und ein Ballet „Orpheus" (1638), von Heinrich Schütz, der die neue Erfindung der Oper nach Deutschland verpflanzte, sowie in der Folgezeit noch eine ganze Reihe von Komponisten vor Gluck zu erwähnen, ein Beweis dafür, wie beliebt der Gegenstand auf der Opernbühne war. Aber während fast alle diese späteren Opern gemäß dem Zeitgeschmack den Stoff geziert und mit allerlei Beiwerk überladen auf die Bühne gebracht hatten, ging Calsabigi auf die allereinfachste Form, auf die Sage selbst, zurück. Nach dieser Sage ist Orpheus, der als der Erfinder der siebensaitigen Lyra berühmte Sänger, untröstlich über den Verlust seiner heißgeliebten Gattin Euridice zum Hades hinabgestiegen, und ihm, dessen Sangeskunst selbst die wilden Tiere zu bezähmen vermocht hatte, gelingt es, sogar die leblosen Schatten der Unterwelt durch seine melodischen Klagen derart zu rühren, daß ihm die Gattin wiedergeschenkt wird. Eine Bedingung

nur ist zu erfüllen: Orpheus muß zur Oberwelt vorangehen und darf sich nicht nach der Gattin umsehen. Doch gerührt von ihren Klagen um seine anscheinende Lieblosigkeit läßt er sich hinreißen, das strenge Gebot zu durchbrechen, und Eurydice muß unweigerlich ins Reich der Schatten zurück: Orpheus aber wurde — so schließt die Sage abweichend von der Gestaltung der Oper, die einen guten Ausgang nimmt — von thrazischen Bacchantinnen getötet, weil er, allen Frauen feind, die Teilnahme an ihren Orgien verweigerte.

In einem Briefe an den Tragödiendichter Alfieri (20. August 1783) spricht Calsabigi einmal von seinem Ideal der Tragödie: diese sei nichts anderes, als eine Reihe von Bildern; eine Tragödie sei um so vollkommener, je weniger wortreich und je bewegter und malerischer sie sei, so daß sie der Phantasie reichen Stoff für die Malerei biete. Die Handlung, nicht die Rede, sei die Hauptsache, das Zuviel der Rede sei vom Übel. Der Plan zu einer Tragödie soll als Reihenfolge szenischer Bilder entworfen und die Rede auf die unerläßlichste Charakteristik beschränkt werden. Diese Grundsätze, zunächst für die rezitierte Tragödie bestimmt, entsprechen auch in ihrem tiefsten Wesen der Librettotechnik Calsabigis, wie er sie zunächst in seinem Orpheus, dann auch in „Alkeste" anwandte. Für eine wirklich dramatische Musik besonders günstig ist vor allem das Bestreben, möglichst wenig Worte, dafür um so mehr Gelegenheit zum Spiel zu geben, die einzelnen Szenen also auf dramatische Bilder anzulegen.

Schlicht und ganz aufs Reinmenschliche gestellt (wenn wir von dem als deus ex machina wirkenden, Eurydice wiederbelebenden Eros absehen) hat Calsabigi in wohllautenden italienischen Versen sein ursprünglich in zwei Akte*) eingeteiltes Operngedicht verfaßt. Gluck komponierte dies Werk, das als „dramma per musica" bezeichnet war, im Jahre 1762 auf den italienischen Text, und am 3. Oktober des gleichen Jahres fand die Uraufführung in Wien statt, wobei die für Alt komponierte Partie des Orpheus von dem berühmten

*) Die handschriftliche italienische Partitur Glucks und die gedruckte italienische Partitur stimmen in der Akteinteilung dieser beiden Akte auch nicht überein.

Kastraten Guadagni gesungen wurde. Daß ein derartiger Kastraten-Alt von dem heute nur noch gebräuchlichen Frauen-Alt sich in der Klangfarbe sehr stark unterscheidet, sei schon hier bemerkt. Die Vorstellung mit Gluck als Orchesterleiter und Calsabigi als Regisseur fand eine kühle Aufnahme, da die Hörer sich zunächst in die Eigenart des neuen Stiles nicht einleben konnten. Allmählich aber stieg der Beifall, und Glucks Ruhmeszeit begann.

Zwölf Jahre nach der Uraufführung richtete Gluck das Werk für die Pariser Oper, die keine Kastraten hatte, auf eine dreiaktige Neubearbeitung des Textes, die P erre Louis Moline besorgte, mit Tenor ein und nahm auch eine Reihe von noch zu besprechenden sonstigen Änderungen vor. In dieser Gestalt kam das Werk am 2. August 1774 als „Drame-Héroique" in Paris zur Erstaufführung, und zwar mit durchschlagendem Erfolg. Gestochen erschien diese französische Version im g eichen Jahre als „Tragédie Opéra", die italienische Fassung war vorher schon als „azione teatrale per musica" erschienen. Über 50 Jahre hielt sich die Oper in dieser Fassung in Paris, wo sie um 1830 verschwand, als die „große Oper" dem Zeitgeschmack mehr entsprach.

Erst im Jahre 1859 kam man in Paris am Théâtre lyrique unter Carvalhos Direktion auf den „Orpheus" zurück und betraute Hector Berlioz mit der Revision der Partitur. Berlioz, der angesichts der unglaublich sorglosen Gluckschen Niederschrift eine sehr schwierige Aufgabe übernahm, obwohl er das von Gluck benutzte Aufführungsmaterial zur Verfügung hatte, versuchte die italienische und die französische Fassung in der Art zu vereinigen, daß er zwar die ursprüngliche Lesart der Orpheuspartie für Alt wieder herstellte (weil Frau Pauline Viardot-Garcia die Titelrolle sang), anderseits aber, soweit das möglich war, Glucks Verbesserungen der Partitur aus der französischen Version herüberzunehmen
te. An diese Ber iozsche Bearbeitung knüpft sich eine
Alfred Dörffel herausgegebene, 1868 bei Heinze in Leipzig
ienene Partiturausgabe an. In dieser Gestalt, nach der
er immer noch üblichen alten Sanderschen Übersetzung
rst am 20. April 1808 in Berlin), wurde das Werk auch

in Deutschland vielfach, namentlich im Konzertsaal, gegeben. Im Klavierauszug erschien in der „Edition Peters" sowohl die italienische wie die französische Fassung der Oper, merkwürdigerweise indes auch in der französischen Fassung mit der für Alt notierten Orpheuspartie.

Die endgültige Gestalt des Werkes verdanken wir indes der monumentalen Gluckausgabe, die auf Veranlassung Berlioz's eine reiche, 1876 verstorbene Gluckverehrerin, Fräulein Fanny Pelletan, sicherstellte. Camille Saint-Saëns, der bereits Berlioz bei der Neubearbeitung unterstützt hatte, vereinigte sich mit dem Gluckforscher Julien Tiersot, um eine allen künstlerischen und wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende Partitur des „Orpheus" herzustellen, die dann im Verlag von A. Durand in Paris (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erschien. Da diese Partitur eine verbesserte neue deutsche Übersetzung von Max Kalbeck enthält (sie ist dreisprachig durchgeführt), so sollte man auch in Deutschland nicht zögern, diese überaus sorgfältige Neugestaltung endlich den Bühnenvorstellungen zugrunde zu legen, selbst auf die Gefahr hin daß unsere schon bisher sehr stiefmütterlich bedachten Altistinnen ihre letzte „Glanzpartie" verlieren. Saint-Saëns und Tiersot sprechen in ihrer Vorrede mit gewichtigen Gründen für die Besetzung mit einem Tenor: Als Gluck die Rolle für einen Kastraten schrieb, machte er eine letzte Konzession an die Gewohnheiten der alten italienischen Oper, bald aber brach er mit dieser Kunstauffassung gänzlich. Er erneuerte nicht nur sein Werk, sondern schrieb es völlig eigenhändig um, ja scheute nicht die Mühe einer zum großen Teil mechanischen Transposition, um die Oper in endgültiger Neugestaltung vor sich zu sehen. Wenn schon der berühmte Kastrat die Rolle des Gatten der Eurydike nur wenig entsprechend verkörpern konnte, um so weniger können unsere Altistinnen in dieser „Hosenrolle" uns die Illusion der dramatischen Situationen geben. Man muß also die französische Fassung als die endgültige, von Gluck allein gewollte, ansehen, obwohl es förderlich ist, gelegentlich auch die ältere, italienische Fassung heranzuziehen, um sich über Glucks wahre Absicht völlig klar zu werden. Im Gegensatz zu Berlioz,

der beide Versionen verschmelzen wollte, geben Saint-Saëns und Tiersot die französische, durch die italienische Fassung korrigierte Gestalt des Werkes auf Grund sorgfältiger Vergleichung aller in Betracht kommenden authentischen Handschriften und Drucke.

So interessant ein Vergleich der italienischen Partitur*) mit der französischen im einzelnen wäre, so muß ich mich doch hier darauf beschränken, einige wesentliche, für Glucks veränderte Kunstauffassung besonders charakteristische Veränderungen anzugeben. Daß die Partie des Orpheus der Tenorlage gemäß nach oben transponiert ist, wurde bereits erwähnt. Außerdem sind fast alle Rezitative neu bearbeitet, auch einige neu komponiert. Eine Anzahl von Instrumentationsänderungen ergaben sich aus den Pariser Orchesterverhältnissen: so wurden die in Paris unbekannten Kornetts (Zinken) durch Klarinetten, die Schalmei (Chalumeau) durch eine Oboe und (am wenigsten stilgemäß) die Englisch-Hörner durch Klarinetten ersetzt. Flöten und Klarinetten wurden auch dem Schlußchor des zweiten Aktes beigegeben. Im übrigen ist die Partitur um einige Stücke bereichert: Die Szene mit Eros, der auch eine neue Arie erhielt, ist erweitert, ebenso neu sind ferner der aus Glucks Ballett „Don Giovanni" übernommene Furientanz, das Ensemble „Cet asile aimable" (irrtümlich auch in den italienischen Klavierauszug der Edition Peters aufgenommen) sowie zwei Ballettsätze im zweiten Akt. Im dritten Akt ist in der berühmten Klagearie des Orpheus eine noch zu besprechende interessante Vertiefung des Ausdrucks gegen den Schluß hin eingetreten sowie die C-Moll Arie der Eurydice durch ein neues Solo des Orpheus im Mittelsatz duettierend gestaltet. Am folgenreichsten war indes die Einschaltung einer wohl nur dem Sänger Legros zuliebe eingeschobenen Bravourarie: „L'espoir renaît dans mon [illegible]ne", mit der Gluck im Gegensatz zur italienischen Fassung [illegible]ie ein Rezitativ und kurzes Orchesternachspiel an dieser [illegible]elle hatte) den ersten Akt „wirkungsvoller" beschloß, eine

*) Neudruck in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich", [illegible]nd 44 a, herausgegeben von Abert.

Konzession an den Zeitgeschmack, zu der sich sogar der Reformator bequemen mußte. Diese Arie, die in Glucks Autograph nicht vorliegt, hat einen hundertjährigen Streit heraufbeschworen: schon zu Glucks Lebzeiten wurde öffentlich behauptet, Gluck habe diese Arie dem italienischen Komponisten Bertoni gestohlen, dessen 1767 in Turin aufgeführtem „Tancred“ sie entstamme. Heute ist endlich mit Sicherheit festgestellt, daß diese — übrigens wenig bedeutende — Arie, die in Deutschland mit Recht fortgelassen wird, tatsächlich von Gluck stammt, der sie bereits 1764 für die Frankfurter Kaiserkrönung Josephs II. schrieb, auch in zwei weitere seiner Werke früher aufgenommen hatte, wie denn Gluck dem Brauche seiner Zeit gemäß keine Bedenken trug, wirksame Stücke seiner älteren Opern wieder zu verwenden. Selbst die Arie „Quel nouveau ciel“ im Orpheus ist z. B. (ebenso wie einige Ballettstücke) einem älteren Werke Glucks, dem 1755 für Rom komponierten „Antigono“ entnommen; freilich hat Gluck gemäß seinem geläuterten Geschmack die Arie umgearbeitet, d. h. vereinfacht.

Überhaupt müssen wir festhalten, daß der „Orpheus“ ein Übergangswerk ist: noch hatten sich die künstlerischen Grundsätze Glucks nicht derart theoretisch und praktisch befestigt, wie in seinen späteren Werken: instinktiv folgte er, noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt, den neuen Gedanken Calsabigis, und wie später Richard Wagner von sich behaupten konnte, erst am vollendeten „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sei ihm sein künftiger Weg klar geworden, so dürfen wir wohl auch annehmen, daß erst der vollendete (italienische) „Orpheus“ Gluck den Weg wies, der zur „Alceste“, seinem eigentlichen Reformwerk, führte. Immerhin dürfen wir aber wohl schon auf den endgültig gestalteten „Orpheus“, der ja nach der (italienischen) „Alceste“ zustande kam, so manches anwenden, was wir aus Glucks späteren Jahren im Verkehr mit Pariser Freunden wissen. Besonders wichtig sind einige Unterredungen, die Gluck mit einem im Jahre 1810 verstorbenen Schriftsteller Olivier de Corencez hatte und die dieser im Jahre 1796 als Anhang zu seinen Dichtungen veröffentlichte. Corencez

fragte Gluck einmal, warum seine Kompositionen auf ihn, den musikalischen Laien, einen so ergreifenden Eindruck machten, daß ihm alle früheren Opern einförmig vorkämen und seinem Ohr eine Arie wie die andere klänge, während der Genuß der Gluckschen Werke bei einer Aufführung für ihn ununterbrochen sei? Gluck gab darauf folgende Antwort, die meines Erachtens den Schlüssel zu seinem ganzen musikdramatischen Schaffen abgibt: „Die Ursache davon ist nur eine, die aber freilich höchst wichtig ist. Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen. Das entgegengesetzte Verfahren ist es eben, was allen Künsten so verderblich ist. Weil der Dichter nicht sein Ich vergessen will, macht er schönklingende Tiraden, die aber, weil sie widernatürlich sind, die Handlung umbringen; der Maler will die Natur überbieten und wird dadurch unwahr; der Schauspieler will deklamieren und wird frostig; der Tonsetzer sucht zu glänzen, erregt aber nur Überdruß und Langeweile. Seine Arien, seine Duette, die Ihnen so ähnlich scheinen, sind es nicht wirklich; wären Sie Musiker, so würden Sie diesen Vorwurf ihnen nicht machen; Sie würden in ihnen nicht nur sehr bemerkbare Verschiedenheiten, sondern auch manche Schönheiten entdecken, die Ihr Urteil wider Ihren Willen mildern würden. Ihre Bemerkung klingt indes immerhin ziemlich traurig. Denn wenn Ihr Gefühl alle jene Stücke für ähnlich hält, so kann man sich dies nur durch den Mangel an Wirkung erklären."

Glucks Antwort bedarf einer kurzen Erläuterung, um wirklich verständlich zu werden: die Werke, die Lorencez am Theater langweilten, besaßen nach Glucks Meinung zwar rein musikalische Schönheiten, sie wirkten aber nicht, weil sie dramatisch fehl am Ort waren (wie wir sahen, hatte Gluck selbst in seiner Erstlingsoper ein an und für sich musikalisch schönes Stück durch absichtlich schlechte Placierung um seine Wirkung gebracht). Wenn nun Gluck gesteht, er ersuche vor allem zu vergessen, daß er Musiker sei, wenn er eine Oper komponiere, so kann der tiefere Sinn dieses zunächst paradox klingenden Ausspruches nur der sein: er suche

alle reinmusikalischen Ausdrucksmittel zu vergessen, um nur das anzuwenden, was er dramatisch unbedingt notwendig habe. Im Zusammenhang damit steht ein anderes, nicht minder wichtiges Bekenntnis, das Corencez uns überliefert hat. Im Anschluß an eine noch zu erörternde Äußerung Glucks über seine „Alceste" sagt Corencez: „Gluck wußte, daß das Ohr leicht ermüdet wird und daß dann auf keine Wirkung mehr zu rechnen ist; deswegen beschränkte er, wo er nur konnte, die von ihm zur Komposition übernommenen Stücke auf drei Akte. Neben der Verbindung der einzelnen Teile zu einem Ganzen suchte er zu gleicher Zeit eine solche Abwechslung hervorzubringen, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer bis ans Ende fesselte, ohne daß diese Absicht von ihnen erraten wurde, weshalb er auch eine Manier angenommen hatte, die nur ihm eigentümlich war. „Zuerst", sagte er, „gehe ich immer jeden Akt einzeln durch, sodann das ganze Stück. Den Plan der Komposition entwerfe ich immer, wie wenn ich mitten im Parterre sitze. Bin ich einmal mit der Komposition des Ganzen und mit der Charakteristik der Hauptpersonen im reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu: und dennoch heißen das viele Leute ‚leichte Lieder komponieren' (faire des chansons)."

In dieser Äußerung steckt das eigentümliche Genie Glucks: nicht die musikalische Ausarbeitung, die ihm geradezu sekundär vorkam, sondern die dramatisch-architektonische Arbeit, die szenischen Überlegungen waren ihm die Hauptsache, und er suchte, um das Ohr nicht zu übermüden, musikalisch möglichst mit den einfachsten Mitteln zu wirken. Ist doch die Ökonomie seiner Musik geradezu erstaunlich. So verstehen wir auch jene kuriose Anekdote, die uns Glucks Schüler Salieri überliefert hat, von dem Gluck einmal sagte: Nur der Ausländer Salieri lerne von ihm, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle! Salieri komponierte unter Glucks Leitung eine tragische Oper „Les Danaides", deren Text von Moline, dem Übersetzer des „Orpheus" herrührte. Als Salieri die Kom-

position am Klavier dem Meister vortrug, kamen sie in einer Arie an eine Stelle, die Salieri selbst nicht behagte, ohne sich erklären zu können, woher das käme. Auch Gluck fand die Arie zwar als Ganzes gut, doch mißfiel ihm gleichfalls die von Salieri getadelte Stelle, ohne daß er den Grund seines Mißfallens angeben konnte. Erst als Salieri auf Glucks Wunsch zum dritten Male die Arie sang, rief Gluck, ihn plötzlich unterbrechend: „Nun habe ich es! Die Stelle riecht nach Musik!" „Dieses Wort des großen Mannes" — sagte Salieri — „ist ebenso originell als bedeutungsschwer für jeden Künstler und jede Kunst. Gluck sagte nämlich oft, daß er, bevor er an die Komposition einer Oper gehe, ein Gelübde mache, zu vergessen, daß er Musiker sei. Man kann von seinen Opern sagen: Das ist nicht Musik! wie man von den Gemälden des Correggio und Tizian sagen kann: Das ist nicht gemalt!" Dieser letztere Vergleich stammt allerdings nicht von Salieri, sondern wurde bereits am 19. Februar 1779 im „Journal de Paris" im Anschluß an Glucks Äußerung, die dort „sinnvoll und tief" genannt wird, zitiert zugleich mit einer Anekdote von jenem berühmten Maler, bei dem ein Auftraggeber wünschte, das bestellte Gemälde möge möglichst glänzende Farben haben. „Was?" rief der Maler lebhaft aus, „wer hat Ihnen denn eingeredet, daß man Gemälde mit Farben macht?" Dieser geistreiche Ausspruch erhellt zugleich auch das Problem der Opernkomposit on, wie es Gluck löste, aufs deutlichste: so wenig man Gemälde „mit Farben macht", so wenig „macht" man Opern mit „Musik": ganz andere Faktoren legen den Grund, und wer sie richtig erfaßt hat, der findet dann schon von selbst für sein dramatisches Ton-„Gemälde" die richtigen Musik-„Farben".

Glucks Streben zielte, wie einmal Liszt in seiner kleinen Studie über den „Orpheus" feinsinnig bemerkt, nicht darauf [illegible]n, Leidenschaften besonders exzentrischer Individuali-[illegible]ten (wie unsere Modernen!) darzustellen, sondern er wollte [illegible]em allgemeinen menschlichen Fühlen in seiner ganzen Inten-[illegible]tät Ausdruck geben. Vielleicht — so meint Liszt — liegt in [illegible]ieser Charakterdarstellung Glucks eine Erklärung für die [illegible]eringere Anzahl seiner Bewunderer sowohl als zugleich für

den großen Enthusiasmus dieser wenigeren. Das große Publikum fühlt seine Phantasie lieber von außerordentlichen Dingen erregt, als von diesen einfachen, aber aus der Tiefe der menschlichen Seele geschöpften Klängen. Doch diejenigen, die ihnen mit Empfindung lauschen, fühlen sich von dieser ungeschminkten, unverstellten, und niemals übertriebenen Darstellung rein menschlicher Innigkeit ergriffen wie kaum anderswo. Dabei wird ihnen eine gewisse Verwandtschaft des Eindrucks, welche das Anhören der Musik mit dem Anschauen antiker Bildwerke gemein hat, kaum entgehen. Hier wie dort Schönheit der Formen, zauberische Anmut der Umrisse, hier wie dort dieselbe Ruhe in der Kraft, dieselbe imponierende und doch so anziehende Wirkung, die uns erhebt, indem sie uns rührt. Liszt weist vor allem hin auf die Szene des Orpheus im Tartarus, Orpheus' Eintritt ins Elysium sowie die Szene zwischen Orpheus und Eurydice, die eine bedeutende dramatische Begabung der Sänger voraussetze, wenn sie ihre ganze Wirkungsfähigkeit entfalten solle, und zwar gerade deshalb, weil die von Gluck angewandten Mittel so überaus einfach sind.

Diese Schwierigkeiten der Ausführung bestehen auch für die reininstrumentalen, aber dramatisch konzipierten Tonstücke Glucks, vor allem die Ouvertüren und Balletts, so daß Richard Wagner in seinem Aufsatz über Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" (1854) erklärte, es sei beinahe das Vernünftigste, von Gluck gar nichts mehr aufzuführen, weil seine Schöpfungen meist so geistlos gegeben würden, daß ihr Eindruck, verbunden mit dem von Jugend auf gelernten Respekt vor ihnen, uns nur völlig konfus machen könne. Schon in seiner Pariser Zeit (1841) hatte Wagner in einem Aufsatz „Über die Ouvertüre" Gluck als den Schöpfer der modernen Ouvertürenform bezeichnet und besonders die Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" als vollendetes Muster gepriesen, daneben auch freilich darauf hingewiesen, daß sich Gluck des öfteren mit bloßen Einleitungsstücken der älteren Form begnüge. Ein solches, ganz konventionelles Einleitungsstück, das noch in gar keinem Zusammenhang mit der Oper selbst steht, ist leider die (von Berlioz „unglaublich albern" genannte)

Ouvertüre zu „Orpheus", die in der üblichen symphonischen Form einige wenig bedeutsame musikalische Gedanken verarbeitet. Die Instrumentation (der französischen Partitur) besteht aus 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken nebst Streichorchester, wozu im Verlaufe der Oper noch Posaunen, gelegentlich auch Klarinetten und Flöten sowie Harfe treten. Daß Gluck einer der genialsten Beherrscher der Ausdrucksfähigkeit des Orchesters (im dramatischen Sinn!) war, hat kein geringerer als Hector Berlioz ihm bezeugt, indem er eine Fülle von Gluckschen Beispielen in seine „Instrumentationslehre" aufnahm. Auf einige der von Berlioz besonders gepriesenen Stellen, die zugleich (und dies ist charakteristisch für Gluck) dramatische Höhepunkte darstellen, wird noch zurückzukommen sein. Hier sei nur einstweilen dargelegt, wie Gluck sich späterhin (in der Vorrede zu „Alceste") über die Aufgabe der Ouvertüre aussprach: sie solle den Zuhörer auf den Charakter der Handlung vorbereiten und ihm den Inhalt andeuten. Daß Gluck nach diesem Grundsatz nicht bei der Pariser Umarbeitung des „Orpheus" verfuhr, bleibt bedauerlich.

Dagegen sind die Gluckschen Pantomimen, die sich in allen Werken des Meisters finden, von einer Ausdruckskraft, die die höchste Bewunderung herausfordern. Wie Gluck bei ihrer Komposition zu Werke ging, hat uns Méhul, der Komponist des in Gluckschen Bahnen wandelnden „Joseph in Egypten" überliefert. Méhul hatte als 16 jähriger Jüngling dank einer Erlaubnis der Gattin Glucks einmal Gelegenheit, Gluck während der Komposition einer Pantomime aus einem Versteck zu belauschen, und er erzählt — was durchaus glaubwürdig ist —, daß Gluck plötzlich vom Klavier aufstand, um im Tanzschritt genau die Bewegungen des Balletts auszuprobieren. Auch bei den Pantomimen im „Orpheus" hat man den Eindruck, daß die Gebärden eines Trauerzeremoniells in der ausdrucksvollen Musik deutlich widerspiegeln.

Die genialsten Züge des Werkes finden sich in dem zweiten, gemein dramatischen Akt, der auf einen mehr lyrischen ten folgt. Er spielt zunächst am Eingang zur Unterwelt, der dichter Rauch und Flammen emporsteigen. Ein

kurzes heroisches Vorspiel versetzt uns sofort in die Stimmung: Posaunen und Trompete beherrschen mit ehernem Klang diese wenigen Takte. Wenn sich der Vorhang hebt, hört man die Leier des Orpheus (Harfe), begleitet von einem hinter der Szene aufgestellten Streichquartett, erklingen. Die Larven und Furien erstaunen, durchkreuzen das Saitenspiel des Orpheus mit ihren Tänzen und suchen ihn zu erschrecken. Ein Unisonochor der Unterirdischen, schauerlich in seiner Einförmigkeit, durchzittert von den Sextolen der Violinen und Bratschen, zeigt ihre Verwunderung und zugleich eine finstere Drohung: Quel est l'audacieux („Wer ist der Vermessene") usw. Der Chor wird von dem „Tanz einer Furie" unterbrochen, deren wild auffahrende Streichergänge unheimliche Gebärden begleiten. Dann setzt der Chor mit vollem Orchester, auch Posaunen, aufs neue ein, nimmt aber, vom Ausdruck der Verwunderung ausgehend, allmählich einen immer drohenderen Charakter an. („daß die Furcht, der Schrecken sich seines Herzens bemächtigen beim schrecklichen Heulen des schäumenden Cerberus")

1.





Diese Stelle hat die besondere Bewunderung Berlioz' gefunden: „Dieses rauhe Gebell (der Kontrabässe), eine der höchsten Eingebungen Glucks, ist hier noch um so fürchterlicher, als der Tonsetzer dabei die dritte Umkehrung des verminderten Septimenakkords (f — gis — h — d) anwendet und, um seinem Gedanken Prägnanz und möglichste Heftigkeit zu geben, die Kontrabässe nicht nur mit den Violoncelli, sondern auch mit den Bratschen und der ganzen Masse der Violinen in

der Oktave verdoppelt." Orpheus nähert sich, die Leier schlagend, den Dämonen und sucht sie, nur begleitet von der Harfe und einem hinter der Szene wirkenden Streichquartett, zu besänftigen. Wie aus einer andern Welt klingen seine zarten Bitten, denen die Furien ihr dröhnendes „Nein!" entgegensetzen. Hier die gewaltige Stelle (Geister! [Nein!] Larven! [Nein!] Schreckliche Schatten! [Nein!]):

2.



Das vorstehende Notenbeispiel, das ebenso wie sämtliche übrigen Beispiele nach der Pelletanschen Ausgabe von mir eingerichtet ist, weicht von der meist bekannten Schreibart orthographisch ab. Der Grund ist folgender: Gluck hatte der Papierersparnis halber die berühmten „Nein" des Chores im Baßschlüssel und auf eine Linie geschrieben, bald in Oktaven, bald in einfachen Noten. Daraus entstand eine gewisse Konfussion. Die Pelletansche Ausgabe wählte also — wie überhaupt — von mehreren Lesarten die ihr am besten erscheinende. Eigentlich müßten die „Nein!" statt auf „fis" auf „ges" gesungen werden. So hatte sie Gluck auch ursprünglich niedergeschrieben, später aber das „ges" in „fis" verwandelt. Dieser absichtliche orthographische Fehler wurde von Gluck wahrscheinlich deshalb gemacht, weil er fürchtete, der Chor intoniere zu tief. Es kam also Gluck durchaus nicht, wie sogar noch sein zeitgenössischer Bewunderer Rousseau geglaubt hatte, auf eine naturalistisch-kakophonische Wirkung an (weil nämlich das „ges" mit dem „fis" im Orchester und Gesang nicht identisch ist). Da Gluck späterhin in der Vorrede zur „Alceste" den Satz aufstellte, der (dramatischen) Wirkung zu Liebe müsse die (musikalische) Regel geopfert werden, so zögerte er nicht, lieber einen Verstoß gegen die altgeheiligten Regeln der Grammatik und musikalischen Logik zu begehen,

als Gefahr zu laufen, die Linie der Schönheit überschritten zu sehen. Er war eben so „rückschrittlich“, das Schöne nicht im Häßlichen sehen zu können!

Eigentümlich ist in der Pariser Fassung der Schluß der Orpheusarie, die das „Übermaß“ („excès“) des Schmerzes durch außerordentlich hohe, zuletzt bis zum hohen D des Tenors steigende Koloraturen malt. Wieder setzen die Unterirdischen mit einem Chor ein, der die Schrecknisse des Tartarus malt, wieder beschwört sie Orpheus (von Harfe und Streichquintett begleitet) mit einem neuen Gesang, der dramatisch eine Steigerung bedeutet. Da werden sogar die Larven und Furien der Unterwelt gerührt: nicht mehr in starrem Unisono, sondern in vollen Akkorden erklingen ihre Stimmen, und auch das Orchester verliert allmählich seine Wildheit. Zum dritten Male setzt Orpheus ein, um die Unterirdischen vollends zu rühren. Den Schluß dieser kurzen Arie möchte ich benutzen, um die Ungenauigkeit jeder Übersetzung deutlich zu zeigen. Das italienische Original drückt folgenden Gedanken (wörtlich übersetzt!) aus: „Weniger tyrannisch würdet ihr gegenüber meiner Klage sein, wenn ihr für einen Augenblick empfinden könntet, was es heißt, vor Liebe zu verschmachten!“ Die französische (von Gluck zur Umarbeitung benutzte) Übersetzung, die wir im allgemeinen jetzt als die endgültige Fassung annehmen müssen, sagt folgendes (wiederum wörtlich übersetzt): „Die Zärtlichkeit, die mich drängt, wird eure Wut besänftigen; ja, meine Tränen, meine Notschreie werden eure Strenge brechen.“ Die Kalbecksche Übersetzung, die offenbar sich nur ans französische hält, nicht aber (was hier unbedingt nötig wäre) auch das italienische Original berücksichtigt, gibt die Stelle folgendermaßen: „Leid der Liebe! O wer bliebe hart, wo deine Klage hallt! Herzenssehnen, Schmerzenstränen brechen eures Zorns Gewalt.“ Sehen wir uns nun Glucks musikalische Schlußphrase an:

3 a.



dann paßt ausschließlich die italienische Fassung! Denn es ist klar, daß Gluck hier mit dem Halt auf as das „languir" (Schmachten) ausdrücken wollte, nicht aber das „votre" (Euer) oder gar die „Strenge" (rigueur). Der deutsche Übersetzer, der in dieser Phrase ebenfalls den „Zorn" hat, hilft sich mit einem Kompromiß, indem er hier das Wort „Gewalt" zu „Allgewalt" erweitert, dadurch auch den günstigen Vokal „a" auf die hohe Note bekommt, die im italienischen gleichfalls ein allerdings dem deutschen Vokal nicht gleiches „a" im Text hat. Weniger gut ist das französische „o" und recht schlecht die übliche alte deutsche Übersetzung der letzten Phrase „der verlaßnen Liebe" Schmerz (wo ein „i" auf die hohe Note kommt.) Man beachte auch, daß der Sänger zu einem ganz anderen Ausdruck gezwungen wird, wenn er das „Schmachten", als wenn er den „Zorn" oder die „Strenge" auf die gleiche Phrase ausdrücken soll, und bemerke, wie die Sandersche Übersetzung, die dem italienischen Gedanken noch am nächsten kommt, die Feinheit der Synkope durch willkürliche Abänderung der Gluckschen Phrase zerstört:

3 b.



Ähnliche Beispiele lassen sich aus allen übersetzten Opern nicht etwa zu Dutzenden, nein zu hunderten anführen, und hier sind, da es sich um eine von Gluck selbst überwachte französische und eine im großen ganzen geschickte deutsche Übersetzung handelt, noch die gröbsten Fahrlässigkeiten vermieden worden. —

Nun endlich sind die Geister der Unterwelt völlig umgewandelt: in einem „Lento"satz (piano) kommt ihre Rührung ı Ausdruck, im darauffolgenden Allegro (forte) geben sie freie Bahn. Man sehe, wie Gluck, der es überhaupt t, eindrucksvolle Rhythmen möglichst lange festzuhalten, gleichen rhythmischen Gedanken durch alle Furienchöre hält, ihn aber derart abwandelt, daß er fähig ist, alle nmungen in ihm zum Ausdruck zu bringen. Daß Gluck

hier den Rhythmus beibehält, hat den tieferen Grund, daß er offenbar selbst einer Rührung der Geister noch ein Moment der Starrheit beimischen wollte, gewissermaßen als ob die sonst Unbeugsamen nur für einen Augenblick, unter dem Eindruck der unbezwinglichen Klage des Orpheus, gerührt, nicht aber in ihrem Grundwesen geändert seien. Der Chor, in dem Orpheus freie Bahn gewährt wird, ist seines gewaltigen Crescendo und seiner eigenartigen Stimmführung halber dramatisch ungemein packend: Während die Soprane stufenweise aufwärts steigen, schreiten die Bässe stufenweise in Gegenbewegung abwärts, so daß die Stimmführung ein Abbild der Bewegung des Chores bietet, der auseinanderweichend den Weg freigibt.

4.







Wenige Takte später gehen die äußeren Stimmen in umgekehrter Richtung zurück: die Geister schließen sich wieder zusammen. In gleicher Weise schwillt die Tonmasse ab, und im Pianissimo begrüßen die Larven Orpheus als Sieger, während sich die Pforten der Unterwelt öffnen und der Sänger hinabschreitet. Daß ein wildes Furienballett abschließt, ist keine Äußerlichkeit: der Einwirkung des Orpheus entrückt, bricht die Natur der Unterweltbewohner wiederum durch. Der Zwischenvorhang fällt jetzt, falls man nicht (was

sehr zu empfehlen ist) den Furientanz als Verwandlungsmusik benutzt; dadurch wird eine störende Pause vermieden und die zweite Szene sofort angeschlossen.

Die Bühne verwandelt sich und stellt die Gefilde der Seligen vor. Man sieht blumenbedeckte Bogenlauben, Boskette, Springbrunnen und grüne Rasen, auf denen selige Geister in Gruppen lagern. Ein Ballett seliger Geister (F-Dur) eröffnet anmutig die Szene, deren Farben musikalisch licht und weich gehalten sind — ein wundervoller Gegensatz zu den Bildern des Schreckens in der vorhergehenden Szene. Man muß diese Szene in Paris gesehen haben, um zu wissen, wie sie im Stile Glucks als szenische Symphonie ausgeführt werden kann.

Der Mittelsatz des Balletts (D-Moll) mit seinem eigenartig klagenden Flötensolo (es ist, als ob der Schatten der Eurydice um entschwundenes Glück traure) hat wieder die Bewunderung Hector Berlioz' erregt, der feststellt, daß in der gesamten Literatur nur Gluck allein die bleiche Klangfarbe der schwachen Mittellage der Flöte, gerade in dieser Tonart besonders wirkungsvoll zu verwenden verstand.

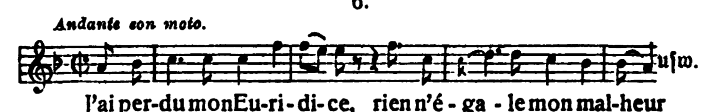
5.



Kein anderes Instrument im ganzen Orchester hätte dieser Melodie gleichen Ausdruck geben können; sie ist derart erfunden, daß die Flöte allen unruhigen Regungen jenes ewigen, noch die Spuren irdischer Leidenschaft tragenden Schmerzes folgen kann. „Anfangs", sagt Berlioz, „scheint die Stimme kaum wahrnehmbar und wie voll Bangigkeit sich hören zu lassen; dann seufzt sie leise auf, erhebt sich zum usdruck des Vorwurfs, des tiefsten Schmerzes, zum Schrei nes von unheilbaren Wunden zerrissenen Herzens, und kt dann nach und nach wieder zur Klage, zum Seufzen und m kummervollen Flüstern einer in alles sich ergebenden ele zurück ... Welch Poet!"

Über die berühmte Arie des Orpheus im dritten Akt „Ich habe meine Eurydice verloren, nichts gleicht meinem Schmerz")

6.



ist ein hundertjähriger ästhetischer Streit entstanden, ohne daß man es der Mühe wert erachtet hätte, Glucks eigene Meinung, die deutlich ausgesprochen ist, darüber zu hören. Als diese Arie Tausende (darunter Männer wie J. J. Rousseau) zu Tränen rührte, bemerkte ein Zeitgenosse Glucks, Boyé, daß man dieser Melodie ebenso gut, ja weit richtiger, die entgegengesetzten Worte unterlegen könne, nämlich: „J'ai trouvé mon Euridice, rien n'égale mon bonheur" („ich habe meine Eurydice gefunden, nichts gleicht meinem Glück").

Hanslick griff in seiner bekannten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" diese Bemerkung auf, um zu beweisen, daß irgend eine dramatisch wirksame Melodie, abgelöst von aller dichterischen Bestimmung, rein musikalisch vorgestellt, vieldeutig sein könne, und schreibt: „Wir sind zwar durchaus nicht der Meinung, daß in diesem Falle der Komponist ganz freizusprechen sei, indem die Musik für den Ausdruck schmerzlichster Traurigkeit gewiß weit bestimmtere Töne besitzt. Allein wir wählen aus hunderten gerade dies Beispiel, einmal, weil es den Meister betrifft, dem die größte Genauigkeit im dramatischen Ausdruck zugeschrieben wird, sodann, weil mehrere Generationen an dieser Melodie das Gefühl höchsten Schmerzes bewunderten, welche die mit ihr verbundenen Worte aussprachen." Wir brauchen, wenn wir Glucks Äußerungen heranziehen, gar keine künstlichen ästhetischen Theorien. Gluck schrieb über diese Arie nämlich — was die wenigsten Leute wissen, die über den „Orpheus" reden — einige Zeilen in seiner Vorrede zu „Paris und Helena": „Die Züge, welche Raphael von den Dutzendmalern unterscheiden, sind in den meisten Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Ähnlich-

keit eines Karikaturkopfes nicht, aber sie verunstalten das Antlitz eines schönen Weibes gänzlich. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen: es ist die Arie aus der Oper Orfeo: „Che farò senza Euridice. Nähme man damit nur die geringste Veränderung, entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie ein Tanz fürs Marionettentheater (un saltarello da Burattini) werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung der Stimme, eine Vernachlässigung des Zeitmaßes, ein Triller, eine Passage u. dgl. die Wirkung einer ganzen Szene verderben. Wenn es sich nur darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist deshalb die Gegenwart des Tonsetzers ebenso nötig, wie die Sonne an der Schöpfung der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben; ohne ihn bleibt alles in Unordnung und Verwirrung; allein er muß gefaßt sein, allen Hindernissen zu begegnen, solange es Menschen gibt, welche, ungeachtet sie Augen und Ohren haben, dennoch unbekümmert um deren Beschaffenheit sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urteilen, bloß, weil sie nur mit Augen und Ohren begabt sind: denn die Sucht, gerade über Dinge, die man am wenigsten versteht, schnell abzuurteilen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen."

Das ist deutlich genug. Ich möchte indes noch eine sehr charakteristische Äußerung Glucks zu Corencez anfügen. Dieser hatte eine Stelle in der „Iphigenia in Aulide" getadelt, worauf Gluck fragte, ob ihm die lange Note, die hier im Zimmer dem Hörer so unangenehm auffalle, auch im Theater mißfallen habe? Als Corencez verneinte, meinte Gluck: „Nun, so könnte mir die Antwort genügen, und da ich nicht immer bei Ihnen bin, so bitte ich, diese Frage sich in jedem ähnlichen Falle selbst zu beantworten. Habe ich auf dem Theater ge-
len, so ist meine Absicht erreicht, und ich versichere Sie,
ß mir wenig daran liegt, ob meine Musik in einem Salon
er Konzertsaal Beifall findet. Wie es sich oft trifft, daß
ie gute Konzertmusik auf dem Theater keine Wirkung macht,
ist es auch in der Natur der Sache begründet, daß eine gute
matische Musik im Konzert häufig mißfällt. Ihr Einwurf

ist der eines Menschen, der sich auf der Kuppel eines hohen Gebäudes befindet und dem untenstehenden Maler zurufen würde: ‚Mein Herr! Was machen Sie da? Ist das eine Nase? Ist das ein Arm? Wahrlich, das gleicht keinem von beiden!‘ Aber der Maler würde ihm mit größerem Rechte zurufen: ‚Steigen Sie herunter, mein Herr! Sehen Sie erst, und dann urteilen Sie!‘“

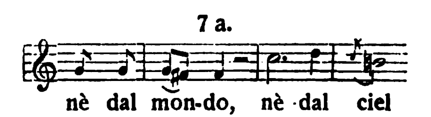
Damit fallen alle gekünstelten Erklärungen für die allerdings merkwürdige Tatsache, daß die Arie des „Orpheus“ in Dur steht, in sich zusammen: auf der Bühne, mit dem rechten Ausdruck und im rechten Tempo gesungen, wirkt diese Melodie immer ergreifend; verfehlt man aber ihren Vortrag, d. h. karikiert man sie unwillkürlich, dann freilich könnte sie ein Freudenhymnus werden genau so gut, wie aus dem innigen Thema der Geliebten in Berlioz' „Symphonie phantastique“ durch Karikatur schließlich die Charakteristik einer Dirne wird, die im Hexensabbat Orgien feiert.

Wie eine originelle Künstlerin die Arie gestalten kann, (deren Orchesterbegleitung übrigens auch an das Feingefühl des Dirigenten große Anforderungen stellt), zeigt die eigenartige Interpretation der Frau Viardot-Garcia. Sie basierte ihre Wiedergabe „durchaus auf der Übereinstimmung von Gebärde und Akzent mit dem Gefühlsinhalt und der äußeren Form des Werkes sowie seiner logischen Entwicklung. Nachdem sie den Gesang zunächst in seiner natürlichen Bel Cantobewegung exponiert hatte, wiederholte sie ihn nach der Zwischenepisode „C'est ton époux. Entends ma voix qui t'appelle“ („Dein Gatte ist's! Höre meine Stimme, die dich ruft“) mit erlöschender Stimme in gänzlich gebrochener Haltung mit schmerzdurchwühltem Antlitz, — während sie bei der letzten Wiederholung, nach dem tragischen Aufschrei: „quel tourment déchire mon coeur“ („welcher Schmerz zerreißt mein Herz“) denselben Gesang mit voller Stimme hinausschleuderte „mit allen Schreien, allen Seufzern eines Liebesschmerzes“ (wie Berlioz sich ausdrückte). Ob diese geniale Interpretation sich nachahmen läßt, erscheint zweifelhaft: es gehört dazu die unnachahmliche Persönlichkeit einer Pauline Viardot-Garcia, die höchste Gesangskunst, feinste

dramatisches Empfinden und vornehmste europäische Kultur in sich vereinigte.

Gerade der Schluß der Arie ist von Gluck für die französische Fassung bedeutungsvoll geändert worden. Ich stelle die recht farblose italienische Lesart des Abschlusses vor der dritten Wiederholung des Hauptthemas: („Weder von der Erde noch vom Himmel")

7 a.



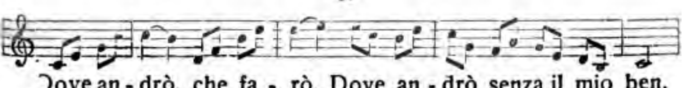
der französischen Version gegenüber: („Welche Qual zerreißt mein Herz" — man beachte, wie wenig wieder die deutsche Übersetzung das Wesen der Phrase trifft).

7 b.



Noch bedeutungsvoller ist die Änderung des Abschlusses, der durch Hinzufügung von 4 Takten eine ungewöhnliche Stärke des Akzents erhält. Auch hier vergleiche man die beiden Versionen, die italienische („Wohin soll ich gehen, was soll ich tun, wohin soll ich gehen ohne mein Lieb"?)

8.



der so viel schmerzlicheren französischen (Grausames ickſal, welche Strenge, nichts gleicht meinem Unglück. usames Schicksal, welche Strenge, ich erliege meinem nerz")

8 a.







Wieder trifft die beigegebene Übersetzung nicht den Ausdruck der Phrase, ja karikiert sie. Bewußt karikiert wird sie in Offenbachs geistvoller Operette „Orpheus in der Unterwelt". —

Gluck war beinahe 50 Jahre alt, als er den „Orpheus" schuf, aber dieser zeigt so viel Schwung und Frische, daß man ihn für ein Jugendwerk halten könnte. Und tatsächlich begann mit dem Orpheus ein neues Künstlerleben für Gluck. Der „Orpheus" ist zugleich ein Übergangs- und ein ausgereiftes Meisterwerk zweier Perioden; denn er vereinigt in sich die Eigenheiten, mit denen er durch vielfache Beziehungen verknüpft ist. Als Gluck das Werk schrieb, hatte er noch kein System aufgestellt; er hatte also durchaus freie Hand. Zum erstenmal machte er sich von den Fesseln der Konvention los, aber — obwohl er bereits sein künftiges Ziel vor Augen sah, brauchte er sich doch noch nicht an eine gebundene Marschroute zu halten. Die späteren Opern, besonders die für Frankreich geschriebenen, sind zwar nicht minder genial als der „Orpheus", aber sie waren im gewissen Sinne polemische, dozierende Werke: Gluck wollte mit ihnen kämpfen, mit ihnen etwas beweisen. Daher ist ein Zug von Berechnung, eine weniger ursprüngliche Inspiration, ein Ausdruck

unbeugsamen Willens, mitunter sogar Trockenheit ihnen eigen. Im „Orpheus" aber stand Gluck noch bis zu einem gewissen Grade unter dem Einfluß seines früheren italienischen Stiles, des Stiles der zweiten neapolitanischen Schule, welche die Kunst beherrschte, die Schönheit des Ausdruckes mit der Form zu vereinigen und sogar die dunkelsten Nachtseiten des Lebens künstlerisch zu erhellen. Mitwelt und Nachwelt haben dem „Orpheus" eine Ausnahmestellung zugewiesen: zu Lebzeiten Glucks war er die einzige seiner Opern, die jedem Streit entging, und in der Gegenwart ist es die einzige, die wieder einen echten großen Erfolg errungen hat.

Nach dem „Orpheus" stand Gluck am Scheidewege: wohin seine Richtung ging, sagt die von Wieland stammende Inschrift, die ihm seine Verehrer unter die berühmte, von Houdon herrührende Büste in der Pariser „Großen Oper" setzten: „Musas praeposuit sirenis" (Den Sirenen zog er die Musen vor.) Dieser etwas dunkle Ausspruch bedeutet nichts anderes, als daß Gluck den „Sirenenlockungen" der italienischen Oper, die ihm rein musikalische Augenblickserfolge zu bieten hatte, entsagte, und sich lieber den „Musen" der antiken Tragödie widmete. Wiederum schrieb er auf eine Dichtung Calsabigis seine nächste bedeutsame Schöpfung (dazwischenliegende Gelegenheitswerke bleiben außer Betracht): „Alceste", die am 16. Dezember 1767 in Wien zur Uraufführung kam. Diesem seinem ersten und eigentlichen Reformwerk schickte Gluck eine berühmte Vorrede voraus, deren wesentliche Sätze, aus dem Italienischen übersetzt, hier wiedergegeben seien:

„Als ich es unternahm, die ‚Alceste' in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, alle jene Mißbräuche von Grund aus zu beseitigen, die teils durch die übelberatene Eitelkeit der Sänger, teils durch die allzu große Gefälligkeit der Tonsetzer in die italienische Oper eingeführt worden waren und dieselbe schon so lange Zeit entstellen, und aus dem feierlichsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste machen. Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der

Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zieraten abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung der Lichter und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, die nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu ändern. Ich wollte daher weder einen Schauspieler im Feuer des Dialogs unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, noch ihn mitten in einem Worte bei einem günstigen Vokal aufhalten, damit er in einem langen Lauf mit der Biegsamkeit seiner schönen Stimme großtun könne, oder abwarte, bis das Orchester ihm Zeit gäbe, für eine lange Kadenz Atem zu schöpfen. Ich glaubte, nicht über den zweiten Teil einer Arie rasch hinweggehen zu müssen, zumal wenn er der leidenschaftlichere und wichtigere ist, nur um nach der Regel viermal die Worte des ersten Teiles zu wiederholen, ebensowenig die Arie dort schließen zu müssen, wo der Sinn noch nicht zu Ende ist, nur um dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine Kunst in den mannigfaltigsten und eigensinnigsten Veränderungen einer Stelle zu zeigen. Kurz, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen die der gute Geschmack und der gesunde Verstand schon lange vergebens kämpfen*). Mir schien, daß die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grad des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und daß in der Behandlung des Dialogs jene auffällige Verschiedenheit zwischen Arie und Rezitativ zu vermeiden sei, um nicht dem Sinn entgegen den Gedankengang zu unterbrechen und die Lebhaftigkeit und Wärme der Szene zu unrechter Zeit zu stören. Ich habe ferner geglaubt, den größten Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen. Daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken, und habe niemals auf die Erfindung einer neuen Wendung Wert gelegt, wenn sie nicht von der Situation selbst herbeigeführt

---

*) Besonders hatten die französischen Encyclopädisten sich für die von Gluck verwirklichten Gedanken eingesetzt. (d'Alembert, Diderot, Rousseau.)

und dem Ausdruck angemessen war. Endlich stand mir keine Regel so hoch, daß ich sie nicht guten Mutes der Wirkung zulieb aufopfern zu dürfen glaubte. Das sind meine Grundsätze. Glücklicherweise entsprach das Textbuch meinem Vorhaben aufs glücklichste, denn der berühmte Verfasser hatte darin, da er auf eine neue Behandlung des Dramatischen bedacht war, die blühenden Schilderungen, die unnützen Bilder, die geistreichen und kalten Sittensprüche *) durch die Sprache des Herzens, starke Leidenschaften, anziehende Situationen und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg hat deutlich gezeigt, daß die Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit die festen Grundlagen des Schönen in allen Künsten sind."

Dieser Vorrede reiht sich die — merkwürdig wenig bekannte — Widmung (datiert vom 30. Oktober 1770) der dritten von Calsabigi gedichteten, aber dramatisch bedeutend schwächeren Oper „Paride ed Elena" (Paris und Helena) an den Herzog von Braganza an, aus der die wichtigsten Sätze hier gleich angereiht werden müssen, weil sie eine Verteidigung der „Alceste" darstellen:

„Der einzige Grund, der mich bewog, meine Musik zu Alceste durch den Druck zu veröffentlichen, war die Hoffnung, Nachfolger zu finden, die, von der vollen Zustimmung eines erleuchteten Publikums angespornt, sich beeifern würden, auf der bereits eröffneten Bahn weiter zu schreiten, die Mißbräuche, welche sich in die italienische Oper eingeschlichen haben, zu beseitigen, und dieselbe zur möglichsten Vollendung zu führen. Ich habe den Kummer, daß meine Absicht bis dahin erfolglos blieb. Die Schöngeister und die sogenannten Kenner, deren Zahl unendlich ist und die für den Fortschritt der schönen Künste das größte Hindernis sind, wüten gegen eine Methode, die, wenn sie Fuß faßt, mit einem Schlage e ihre Ansprüche auf das Recht zu urteilen, wie auf die Be-)igung zu schaffen zerstören würde.

Man hat geglaubt, nach formlosen, schlecht geleiteten d noch schlechter ausgeführten Proben über „Alceste" ur-

*) Das geht gegen Metastasio!

teilen zu können; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, was dem geistreichen Einfall gleichkommt, der einst eine Stadt in Griechenland veranlaßte, mehrere Standbilder, die für hohe Säulen bestimmt waren, aus unmittelbarer Nähe zu beurteilen. Ein feines Ohr hat vielleicht meine Kantilene nicht weich genug oder einen Übergang zu hart und schlecht vorbereitet gefunden, ohne zu bedenken, daß an der betreffenden Stelle dies vielleicht der höchste Ausdruck und der schönste Gegensatz war. Ein sogenannter Kenner hat sich an eine wohlbedachte Nachlässigkeit oder vielleicht an einen Druckfehler gehalten, um ihn als eine unverzeihliche Sünde gegen die Mysterien der Harmonielehre zu verdammen, und schließlich entschied die ganze Schar gegen diese barbarische und überspannte Musik."

Ähnlich ging es Gluck mit dem Werk in Paris, wo es nach einer Umbearbeitung, die noch sehr viel umfassender war als die des „Orpheus", am 23. April 1778 in einer französischen textlichen Neubearbeitung von du Roullet zur Erstaufführung kam. Der Erfolg war auch hier sehr gering. Corencez traf Gluck bei der zweiten Vorstellung im Korridor und fand, daß Gluck weniger um den Mißerfolg als um die Gründe dieses außerordentlichen Ereignisses sich kümmerte. „Es wäre lächerlich," sagte Gluck, „wenn dieses Stück eine Niederlage erlitte; das würde in der Geschichte des Geschmacks der französischen Nation Epoche machen. Ich begreife, wie ein rein musikalisch konzipiertes Stück entweder Erfolg oder keinen Erfolg haben kann: das hängt ganz vom sehr abwechslungsreichen Geschmack des Publikums ab; ich verstehe sogar, daß ein Stück dieser Art zunächst infolge günstiger Vorurteile gefällt und dann in Gegenwart, ja sozusagen im Einverständnis mit seinen ersten Bewunderern zugrunde geht. Aber ich sehe hier ein ganz auf Naturwahrheit gegründetes Werk wirkungslos bleiben, in dem alle Leidenschaften ihren wahrhaften Ausdruck haben, und das — ich gestehe es — setzt mich in Verlegenheit. Alceste (so setzte Gluck stolz hinzu) soll vielleicht jetzt, wo sie noch neu ist, nicht gefallen; es ist vielleicht jetzt noch nicht ihre Zeit; aber ich versichere, sie wird noch

in 200 Jahren gefallen, wenn die französische Sprache sich bis dahin nicht geändert hat: und ich glaube das, weil ich das Werk ganz auf die Fundamente der Natur gegründet habe, die keiner Mode unterworfen ist."

An den von Gluck prophezeiten 200 Jahren fehlen nur noch etwas mehr als 50, und der stolze Ausspruch Glucks scheint im allgemeinen Recht behalten zu wollen, wenigstens für die französische Bühne. Die besten Köpfe Frankreichs, allen voran Hector Berlioz (der als Anhang zu seiner „Musikalischen Reise" und in „A travers chants" vorzügliche Aufsätze über Gluck veröffentlichte) wetteiferten von je, der „Alceste" den ihr gebührenden Platz im Opernspielplan einzuräumen. Noch im Jahre 1904 brachte die Pariser „Opéra comique" unter Carré eine Neueinstudierung dieses Werkes mit dem allergrößten Erfolg, und ein in jeder Hinsicht so kompetenter Beurteiler wie Romain Rolland konnte in seinen „Musiciens d'autrefois" die Tempelszene in „Alceste" bei dieser Gelegenheit „das Meisterwerk nicht nur der musikalischen Tragödie, sondern der Tragödie überhaupt" nennen, ein Urteil, das ich, nachdem ich noch 1914 kurz vor Kriegsausbruch in Paris zur Gluckfeier diese Szene aufgeführt sah, nur unterschreiben kann. In Deutschland ist, obwohl wir die französische Bearbeitung der „Alceste" in der meisterhaften Übersetzung von Peter Cornelius (Breitkopf & Härtel) besitzen, das Werk seit Jahrzehnten vom Spielplan unserer Bühnen verschwunden! Heute steht die Sache Glucks — mit Ausnahme des „Orpheus" — in Deutschland so, daß man die Aufführung seiner Werke (wie Hermann Kretzschmar mit Recht einmal betont) *) nur noch als Experiment betrachtet. Was Glucksche Stiltradition ist, das kann man wohl nur noch in Paris wirklich erfahren; denn Gluck lebt nicht in Partituren und Klavierauszügen, sondern einzig und allein auf dem Theater.

Solange aber die deutsche Bühne die Opern Glucks vernachlässigt, hätte es wenig Zweck, die übrigen Meisterwerke Glucks ausführlicher zu behandeln. Wichtiger als

*) Zum Verständnis Glucks. (Jahrbuch Peters 1903).

das Detail in diesem oder jenem Werke ist es, den Geist kennen zu lernen, aus dem heraus Gluck seine Werke geschaffen hat, und darum möchte ich nur noch einige wenige, aber für Gluck charakteristische Züge im folgenden besprechen. Denn die Persönlichkeit Glucks, sein künstlerisches Ethos ist es, das fortzeugend wirken muß und wird, möge auch das eine oder andere Jahrzehnt eine veränderte Stellung zu ihm im einzelnen einnehmen.

Die „Alceste", nach der Tragödie des Euripides, ist dem Stoff dem „Orpheus" sehr verwandt: auch hier handelt es sich um die Gattentreue, der es gelingt, den dem Tode geweihten Gatten der Unterwelt wiederum zu entreißen. Während im „Orpheus" der Mann die geliebte Frau wiedergewinnt, opfert sich in „Alceste" die Königin Alceste für ihren Gatten Admet. Der erste Akt weist in der französischen Fassung nur verhältnismäßig geringe Abweichungen auf, der zweite und dritte Akt ist aber in der französischen Fassung ganz abweichend gestaltet. Für uns ist heute ausschließlich die französische Fassung maßgebend. In der italienischen Partitur spielte der zweite Akt in der Unterwelt, wo Alceste, ähnlich wie Orpheus, die Götter des Styx beschwört und sich ihnen weiht. Dann kam sie zur Oberwelt empor, um Abschied von ihrem Gatten Admet zu nehmen. Der dritte Akt fand — ähnlich wie im „Orpheus" — seine Lösung durch die Dazwischenkunft eines deus ex machina, Apollos. In der französischen Fassung ist die Szene in der Unterwelt gestrichen, und im dritten Akt löst Herkules, der in die Unterwelt hinabsteigt, den Konflikt zugunsten der Gatten. In beiden Fassungen bleibt der dritte Akt schwach; daß die italienische Lesart vielfach auch Vorzüge vor der französischen besitzt, ist aber unstreitbar.

Der Höhepunkt des Werkes in beiden Versionen ist die Tempelszene, die allein schon die Wiederaufnahme des Werkes rechtfertigt. Nach einer in den Geist der Tragödie einführenden Ouvertüre und zwei exponierenden Szenen, die vor dem Palast des schwer erkrankten Admet spielen, verwandelt sich die Szene in den Tempel Apollos, dessen Kolossalstatue inmitten des Heiligtums steht. Der Oberpriester,

Priester und Priesterinnen, sowie Volk schreiten in feierlichem Zug allmählich herein:

9.



Dieser pantomimische Marsch hat schon die Bewunderung der Zeitgenossen erregt, die dafür den Ausdruck „mystische Heiterkeit" fanden. Berlioz hat diesem Stück enthusiastische Worte gewidmet: „Hört diese süße, verschleierte, ruhige, resignierte Melodie, diese reine Harmonie, diesen kaum fühlbaren Rhythmus der Bässe, deren Schwingungen sich unter dem Orchester verbergen, wie die Füße der Priesterinnen unter ihren weißen Gewändern, hört auf die ungewohnte Stimme dieser tiefen Flöten (Glucks Intention ist zu klar und zu schön, um mit gewöhnlichen Mitteln ausgeführt zu werden: 30 Flöten braucht man statt 2 zu diesem Stück. O, wenn ich Operndirektor wäre!) hört auf diese Verflechtung der beiden ihren Gesang dialogisierenden Violinen, und sagt, ob es in der Musik etwas Schöneres, im antiken Sinn des Wortes, gibt, als diesen religiösen Marsch." Gluck hat — was Berlioz offenbar nicht wußte — Corencez das Geheimnis dieses Marsches enthüllt: „Gluck stand, von mir unbemerkt, in der ersten Probe zu ‚Alceste' in dem unbeleuchteten Theater in meiner Nähe. Wahrscheinlich entrang mir der Marsch ein lautes äußeres Zeichen des Beifalls, denn Gluck trat zu mir näher heran und sagte: ‚Dieser Marsch scheint Ihnen zu gefallen?' — ‚Ganz außerordentlich,' erwiderte ich; ‚ich finde rin einen höchst religiösen Charakter, der zugleich anenehme und schauervolle Empfindungen in mir weckt.' — Ich will Ihnen,' antwortete Gluck, ‚den Grund dafür aneben. Ich habe beobachtet, daß alle griechischen Dichter ilige Hymnen für die Tempel ihrer Gottheiten gedichtet

haben und sich hierbei an ein gewisses vorherrschendes Metrum banden, das wahrscheinlich etwas Heiliges und Religiöses hatte. Als ich nun diesen Marsch setzte, beobachtete ich dieselbe Folge der langen und kurzen Silben, und nehme jetzt wahr, daß ich nicht unrecht tat. Das', setzte er hinzu, indem er mich auf die Schulter klopfte, ‚kam von so stolzen Menschen, wie die Griechen waren.' Ich sah an seiner heiteren Miene, daß er die Wirkung, die dieser Marsch auf mich gemacht hatte, keineswegs sich selbst, sondern lediglich den Griechen zuschrieb."

Die eigentliche Zeremonie beginnt mit einem Anruf des Oberpriesters (Dieu puisant! Mächtiger Gott!), dreimal durch anschwellende C-Durakkorde der Blechbläser pompös unterbrochen. Dann nimmt der Chor dieselben Worte auf, aber merkwürdigerweise in einem ziemlich bewegten $^6/_8$-Takt (Andante), dessen Form, Melodie und Instrumentation zunächst befremden. Berlioz gibt folgende, ziemlich einleuchtende Erklärung dafür: die antiken Tempelzeremonien waren immer von symbolischen Tänzen begleitet, und Gluck wollte offenbar diesen Chor nicht nur gesungen, sondern auch gleichzeitig mimisch bewegt, um den Altar schreitend, dargestellt haben. Nach einem kurzen Rezitativ des Oberpriesters wird dieser Chor wiederholt, und während die Königin Alceste erscheint, ertönt noch einmal der hieratische Marsch des Anfangs. Ein kurzes, langsames, durchaus nicht leidenschaftliches Rezitativ der Alceste (Gluck weiß zu steigern!) leitet die Opferpantomime ein: dem Gotte werden Geschenke gebracht und Wohlgerüche verbrannt; die Priester holen das Opfertier, der Oberpriester bringt es dar und prüft die Eingeweide.

Zum Verständnis des folgenden Rezitativs des Oberpriesters wird es gut sein, die meisterhafte Übersetzung von Peter Cornelius hierher zu setzen („Apollon est sensible" etc.): Oberpriester: „Nicht umsonst vor Apoll ist unser Flehen verhallt! Sicher künden es mir die Zeichen, die nicht trügen! Schon atme ich ein das Nah'n des Gotts in vollen Zügen, und es trägt mich empor überirdsche Gewalt! Seht, wie ein Strahlengewebe umflicht des Gottes Bildnis und den Altar umwallt! Alles kündet des Gottes geheiligte

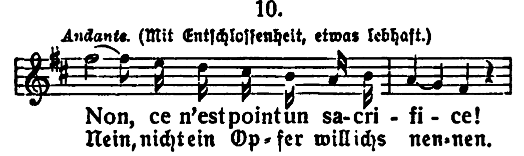
Nähe, es soll sein eignes Wort entscheiden Heil und Wehe; dem heiligen Schauer ich bebe, der des Tempels Raum durchwebt. Der Boden unter mir schwankt und entweicht erschüttert, der Marmor ist belebt, der heil'ge Dreifuß zittert. Alles voll bleichem Schrecken bebt: bald spricht der Gott! Erfüllt von Ehrfurcht und von Grau'n lausche, o Volk, tief gehüllt in Schweigen! Kön'gin, wirst du den Gott erschaun, wirf ab den Glanz, der dir zu eigen! Bebe!" (lange Pause). Das Orakel: „Der König muß sterben noch heut, wenn ein andrer für ihn nicht zum Opfer sich beut."

Diese Szene, die in der gesamten musikalisch-dramatischen Literatur ihresgleichen sucht, zeigt wie keine andere Glucks gewaltiges Genie. Berlioz (den ich immer wieder zitiere, weil er unter den Gluckbewunderern der Sachkundigste ist) nennt dies Rezitativ „die großartigste Anwendung jener Seite des Gluckschen Systems, das darin besteht, instrumentale Massen nur im Verhältnis zur Steigerung des dramatischen Interesses oder der Leidenschaften zu verwenden."

Die Streichinstrumente beginnen allein mit einem Unisono, dessen Gewalt im Verlauf der Szene wächst. In dem Augenblick, wo die prophetische Exaltation des Priesters einzutreten beginnt („Alles kündet des Gottes geheiligte Nähe") beginnen die zweiten Violinen und Bratschen ein Tremolo, in das von Zeit zu Zeit ein heftiger Stoß der Bässe und ersten Violinen einfällt. Flöten, Oboen und Klarinetten treten sukzessive ein, und zwar nur an den Stellen, während denen die Singstimme schweigt. Hörner und Posaunen warten immer noch. Da, bei den Worten „Der heilige Dreifuß zittert", bricht der bis dahin zurückgehaltene Sturm der Bläser los, Flöten und Oboen mischen sich ein, das Tremolo der Violinen schwillt an, der furchtbare Gang der Bässe erschüttert das ganze Orchester. „Ich kenne nichts dieser Art, was dramatischer, was fürchterlicher wäre" sagt Berlioz, der nzufügt, daß der Dirigent Habeneck in Paris dies Tremolo m Steg" ausführen ließ, wodurch ein unheimliches Rauschen nz besonderer Art entsteht. Den Ausruf „Zittere", während ssen der Oberpriester die Alceste mit ihrer königlichen Stirn h zum Fuße des Altares niederneigen läßt, krönt — wie

Berlioz sich ausdrückt — „auf sublime Weise diese außerordentliche Szene. Das ist wunderbar, das ist die Musik eines Riesen, von der man vor Gluck keine Möglichkeit geahnt hatte!" Nun folgt das Orakel, dessen geisterhafte Stimme auf einer Note offenbar Mozarts Phantasie im „Don Giovanni" (Kirchhofszene) angeregt hat, wie denn auch sonst die Spuren dieser Szene bei Mozart (Rezitativ des Oberpriesters in „Idomeneo") deutlich nachweisbar sind. Zunächst von Grauen gelähmt, hört das Volk den Orakelspruch an, dann aber stürzt es (Allegro) in wilder Flucht davon. Nun ist Alceste allein. Ihr großes Rezitativ steigert sich gewaltig von den Worten an: (Il n'est plus pour moi d'espérance) „Alle Hoffnung seh' ich entschwinden. Sie flieh'n! Ich bleib allein zurück!" bis zu dem großen Entschluß „Heldentat wage treue Liebe." (Ah! l'amour seul en est capable) „Lebe, du mein Admet, ich will das Opfer sein" usw. Ein Orchesterkreszendo begleitet den großartigen Ausbruch der Liebe, der nach einem kurzen zärtlichen Übergang (Moderato) mündet in die berühmte Arie:

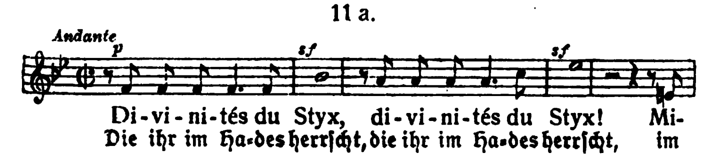
10.



die zwischen ariosem und rezitativischem Gesang die Mitte hält, eine der ergreifendsten Gluckschen Erfindungen, namentlich wenn die erste Phrase immer in neuen Gefühlswendungen zwischen Mutter- und Gattenliebe wechselnd wiederholt wird. Diese Szene stellt an das dramatische Empfinden der Sängerin die allerhöchsten Anforderungen: „Das Talent genügt nicht für diese Riesenaufgabe; man braucht Genie dazu" (Berlioz) — genau so, wie zu einer vollendeten Wiedergabe der Donna Anna Mozarts. Ein eigenartig instrumentiertes Rezitativ (Arbitres du sort des humains), in dem Alceste gelobt, für den Gemahl in den Tod zu gehen, schließt diese Szene ab. Der Oberpriester erscheint wiederum und verkündet für sie das Schicksal vor Sonnenuntergang, doch sie

verharrt fest bei ihrem Entschluß. Wiederum bleibt sie allein, und nun kommt eine gewaltige Steigerung: war Alceste vorher nur ein schwaches Weib, eine für ihre Kinder zitternde Mutter, so ist sie nunmehr eine hoheitsvolle Heldin, bereit, sogar an die Pforten der Unterwelt zu pochen:

11 a.





Überwältigend ist der Eintritt der Blechbläser (Posaunen und Hörner) bei dem Worte „Styx": alle Schrecken des Hades treten plötzlich vor Auge und Ohr. In der italienischen Partitur fielen diese Orchesterausbrüche in die Pausen, da der Text und die Melodie anders verteilt waren — was Berlioz großartiger findet —; indes ist die Deklamation der Singstimme in der französischen Partitur viel schärfer, so daß ich Berlioz nicht beipflichten kann, wenn er meint, die Umänderung der Stelle sei eine bedauernswerte Konzession Glucks an seinen französischen Dichter du Roullet. Man vergleiche:

11 b.



Aber durchaus beistimmen kann man, wenn Berlioz d es wundervolle Stück die „vollkommenste Manifestation d Fähigkeiten Glucks" nennt, Fähigkeiten, wie sie seiner I nung nach vielleicht niemals wieder sich in einem In-

dividuum vereinigten: „hinreißende Inspiration, hohe Vernunft, Größe des Stils, Überfluß an Gedanken, tiefe Kenntnis der Kunst, das Orchester zu dramatisieren, immer richtigen, natürlichen und pittoresken Ausdruck, selbst in anscheinender Unordnung höhere Ordnung, Einfachheit der Harmonie und der Zeichnung, rührende Melodie und vor allem: ungeheure Kraft, die geradezu erschreckend wirkt auf die Phantasie dessen, der sie zu fassen vermag."

Wir müssen leider nach der Besprechung dieser Meisterszene die „Alceste" verlassen, um noch einen kurzen Blick auf die übrigen Werke Glucks zu werfen, soweit sie im Spielplan der Gegenwart gelegentlich noch erscheinen. Fast völlig verschwunden ist das dritte, auf eine Dichtung von Calsabigi komponierte Werk „Paris und Helena" (1770), dessen Widmung bereits zitiert wurde; Gluck selbst hat später die dramatische Schwäche des Textbuches eingesehen und seine schönsten musikalischen Einfälle andern Opern eingefügt. Dadurch bleibt dies Werk ein wichtiges Verbindungsglied zwischen „Alceste" und den für Paris geschriebenen Opern. Nach Paris wandte sich nämlich Gluck, nachdem er mit „Paris und Helena" in Wien Mißerfolg erlitten hatte, schon aus dem Grunde, weil er von den in erster Linie dramatisch empfindenden Franzosen, (deren bedeutendste Schriftsteller seit Jahrzehnten Glucks Grundsätze theoretisch predigten und deren klassische Opernkomponisten Lully und Rameau dem Verständnis der Gluckschen Grundsätze praktisch vorgearbeitet hatten,) mehr erwarten konnte als von Italien, den italianisierten Wienern oder gar dem ihm zunächst ziemlich verständnislos gegenüberstehenden Norddeutschland. So ließ er sich von dem ihm in Wien befreundeten Dichter du Roullet (1716—1786), dem Attaché der französischen Gesandtschaft, dann ein Opernbuch nach Racines Trauerspiel „Iphigenia in Aulis" schreiben. In einem vom 1. August 1772 datierten Brief an einen der Direktoren der großen Oper kündigte du Roullet das neue Werk an, ohne freilich damit dessen Annahme durchzusetzen; erst der Machtspruch Marie Antoinettes, einer früheren Schülerin Glucks, brachte dem Meister die Einladung, sein Werk persönlich einzustudieren. In einem

im Februar 1773 im „Mercure de Paris" veröffentlichten Briefe setzt Gluck die Gründe auseinander, warum er sich von der italienischen Sprache ab- und der französischen Komposition zugewandt habe: „Die italienische Sprache, die sich besonders zu Trillern, Passagen und Kadenzen eignet, womit die Italiener so freigiebig sind, auch noch verschiedene andere Vorzüge besitzt, bietet mir in dieser Hinsicht keinen Vorteil, weil ich niemals Triller usw. anwende. In Deutschland geboren und mit der französischen und italienischen Sprache durch eifriges Studium ziemlich vertraut, glaube ich mir doch kein Urteil über die feinen Schattierungen, die einer Sprache vor der andern den Vorzug gestatten, erlauben zu dürfen; ja ich bin der Meinung, daß jeder Fremde sich enthalten müsse, hierüber zu urteilen. Indessen wird mir wohl erlaubt sein zu sagen, daß diejenige Sprache mir immer am besten zusagen wird, in welcher der Dichter mir die meisten Mittel an die Hand gibt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken, und diesen Vorzug glaube ich in der Oper „Iphigenie" gefunden zu haben ... Ich gestehe, ich würde diese Oper mit Vergnügen in Paris ausgearbeitet haben, weil ich, von ihrer Wirkung geleitet ..., bei meinem Forschen nach einer edlen, rührenden und natürlichen Melodie und einer der Prosodie jeder Sprache und dem Charakter eines jeden Volkes angemessenen Deklamation vielleicht das Mittel gefunden hätte, den Lieblingsgedanken meiner Seele zu verwirklichen, das ist: eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden zu lassen."

Damit proklamierte Gluck als sein Ideal eine europäische Oper, auch im Gegensatz zu der Kunst seines Vorgängers Rameau, die rein französisch gewesen war. Deutscher nach seinem innigen Fühlen und systematischen Denken, ausgebildet in Italiens Kunst des schönen Gesanges, wandte sich k nunmehr dem theatergemäßen französischen Drama zu, vereinigte so in seiner Person zum ersten Male die Eigensten der drei Nationen, die in der Entwicklung der r die bedeutendste Rolle spielen. Waren es doch die iener, welche die gesangliche, die Franzosen, die die dra-

matische, und die Deutschen, welche die instrumentale Seite der Oper zur höchsten Vollendung brachten. Erst das Zusammenwirken dieser drei Faktoren — deren einseitige Übertreibung jede einzelne Nation in Gefahr gebracht hat — konnte ein wirklich harmonisches Kunstwerk, wie es Gluck anstrebte, ergeben. Gluck, der Deutsche, war es, um dessen Person der Streit zwischen der italienischen und französischen Oper in Paris tobte. Der berühmte Federkrieg, der „Streit der Gluckisten und Piccinnisten", entstand zwar äußerlich aus der Rivalität der beiden Opernbücher zu „Roland", den der damals hervorragendste Vertreter italienischer Opernkomposition, Nicolo Piccinni (1728—1800) komponierte, in Wirklichkeit war aber dieser berühmte Streit, auf dessen einzelne Phasen hier nicht eingegangen werden kann, ein Streit um Fundamentalprinzipien der Oper. Daß Gluck als Sieger aus diesem Kampf hervorging, hat die Geschichte der Oper (zum mindesten für Frankreich, aber auch indirekt für ganz Europa) bis zum Auftreten Rossinis zugunsten seiner Richtung entschieden. Worum der Streit ging, dessen Dokumente Leblond unter dem Titel: „Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck" (Paris 1781) gesammelt herausgab, zeigt am kürzesten ein Artikel im „Journal für Politik und Literatur": „Aus keinem anderen Antrieb als dem Eifer für die Fortschritte der Kunst und dem Geschmack für die französische Sprache kam Gluck nach Paris und gab seine Iphigenie; ein Stück der Kunst, bewundernswert und Erstaunen erregend für jeden, der das Ganze erfassen und das Einzelne zu fühlen fähig ist. Es war nichts anderes als die Schöpfung einer dramatischen Musik, denn es fehlte an Schauspielern, Sängern und Ausführenden. Er fand ein Orchester, das in der Musik nur die Tonleitern und schwarze Noten sah, eine Anzahl steifer Menschen, die man Chor nannte, Sänger, von denen ein Teil so ohne Leben war, wie die Musik, die sie sangen, und andere, die sich auf Kosten ihrer Arme und Lungen anstrengten, einer traurigen, schwerfälligen Musik und frostigen Gesängen Feuer zu verleihen. Prometheus schwenkte nur seine Fackel, und die Bildsäulen belebten sich. Die Instrumente des Orchesters

wurden zu gefühlvollen Stimmen, die bald rührende, bald erschreckende Töne von sich gaben, bald Geschrei, bald Seufzer ausstießen, und alles vereinigte sich mit der Handlung, um den Eindruck zu verstärken und zu vervielfältigen. Die Sänger sahen ein, daß eine immer sprechende und ausdrucksvolle Musik nur gut empfunden werden müsse, um ein bedeutendes und wahres Spiel hervorzubringen; die Figuranten der Chöre, die durch den Geist, der die Maschine belebte, in Bewegung gesetzt wurden, waren erstaunt, sich auf einmal als Schauspieler zu sehen, und die Tänzer waren noch mehr erstaunt, nicht mehr auf einem Theater zu sein, wo sie beinahe alles gewesen waren. Der Eindruck dieses neuen Schauspiels war außerordentlich. Man sah zum erstenmal ein in Musik gesetztes Trauerspiel*) ... Ein solcher Erfolg war zu glänzend, um dem Verfasser nicht Feinde zu machen ... Einige sahen in der Oper nur die alte französische Musik verstärkt, andere nur die unechte italienische; andere fanden seinen Gesang flach und gemein, andere italienisch und bizarr. Man warf ihm vor allem vor, es mangle ihm an Einheit und festen Grundsätzen, obgleich er selbst sich vorwarf, 20 Jahre seines Lebens verloren zu haben, um aus der italienischen Stilart die Grundsätze abzuleiten, nach welchen er seine Opern späterhin bearbeitete. Ja, man ging so weit, ihm sein Deutschtum vorzuwerfen."

Auf diese Weise versandete der Streit in unfruchtbaren Ränken, während Gluck selbst und Piccinni ihr persönlich gutes Verhältnis nicht durch diese Fehden ihrer Gegner trüben ließen. Unter Glucks Anhängern ist Rousseau vor allem bemerkenswert, schon deshalb, weil er sich von einem Parteigänger der italienischen Musik seit dem Auftreten Glucks zur französischen (d. h. Gluckschen) Kunst wandte und die vorher bezweifelte Möglichkeit, die französische Sprache zum

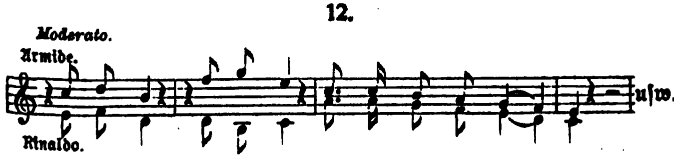
*) „Iphigenie in Aulis" führte ebenso wie der französische „Or-eus" und die französische „Alceste" die Bezeichnung „Tragédie-opera". e früheren italienischen Werke nannte Gluck (ebenso wie „Paris d Helena") „Dramma per musica", den italienischen „Orpheus" zione teatrale per musica", die italienische „Alceste" „tragedia messa musica", was er für „Iphigenie in Tauris" mit „tragédie mise musique" übersetzte.

dramatischen Gesang wirkungsvoll zu benutzen, nunmehr praktisch erprobt fand. Unter Rousseaus Gegnern ist der Dichter J. F. de Laharpe (1739—1801) einer der besten Köpfe, der am 5. Oktober 1777 im „Journal de Politique et de Litterature" feine Bemerkungen machte. Er verteidigt die sinnliche Schönheit der Melodie gegenüber dem Gluckschen Bestreben, das „Wort zu notieren". Nur im „Orpheus", findet er, habe Gluck die Fehler seiner Reform vermieden, deren Durchführung unsterblichen Ruhm sichere. Er glaubt, daß die Stärke des neueren Gluck mehr im instrumentalen und deklamatorischen Element, als in der melodischen Erfindung liege. Glucks Ideen entsprächen mehr seiner persönlichen Anlage als dem Wesen der Oper, deren höchste Blüte die Melodie sei. Nur wenn man den (im italienischen Sinne) melodischen Gesang aus der Oper verbanne, das monotone begleitete Rezitativ und charakteristische Chöre zur Hauptsache mache, könne man davon sprechen, daß Gluck eine neue Kunst geschaffen habe, und daß seine Stellung einzigartig sei. Sobald man den Gesang überhaupt zulasse, müsse man den möglichst schönen Gesang wünschen; denn es sei nicht natürlicher, schlecht zu singen, als gut zu singen. „Alle Künste beruhen nun einmal auf gegebenen Konventionen. Wenn ich in die Oper gehe, so will ich Musik hören. Ich weiß, daß Alceste von ihrem Gatten Admet Abschied nimmt, indem sie eine Arie singt. Alceste ist eben auf dem Theater, um zu singen, und wenn ich ihren Schmerz und ihre Liebe in einer sehr melodiösen Arie wiederfinde, so interessiere ich mich an ihrem Unglück nur, weil ich mich an ihrem Gesang erquicke." So kommt denn Laharpe zu dem Schluß, daß Gluck durch den „Orpheus" gewissermaßen selbst sein späteres System widerlegt habe, — und die Nachwelt scheint darin Laharpe bis zu einem gewissen Grade recht zu geben. So erklärt er denn Glucks neuestes Werk, die am 23. September 1777 zum ersten Male in Paris aufgeführte „Armida" für ein „sehr schönes Gedicht, aber eine schlechte Oper".

In der „Armida", die Gluck auf ein altes, bereits von Lully komponiertes Textbuch des Hofdichters Ludwigs XIV. Quinault (nach Tassos „befreitem Jerusalem" — es behandelt

die Liebe der Zauberin Armida zu dem christlichen Ritter Rinaldo) komponierte, zeigt sich Gluck in der Tat von seiner schwächsten Seite. Hier, wo er zum ersten Male das Stoffgebiet der antiken Tragödie verläßt, erweist es sich, daß sein eng umgrenztes Genie nicht fähig war, den sinnlichen Zauber eines romantischen Stoffes auszuschöpfen. Nur wo dämonische Mächte im Sinne der antiken Tragödie walten (Szene der Armida mit den Furien), erhebt sich auch hier Gluck zur gewohnten Höhe. Die erste Hälfte des dritten Aktes ist ein Gipfelpunkt, den Gluck weder vor- noch nachher in dieser Oper überbieten konnte. Wenn Gluck (wie berichtet wird) glaubte, dem Liebesduett zwischen Rinaldo und Armida im fünften Akt eine so wollüstige Färbung gegeben zu haben, daß er fürchtete, deshalb vielleicht die ewige Seligkeit zu verlieren, so können wir über das naive Bekenntnis des 63 jährigen Komponisten heute wohl nur noch lächeln. Man vergleiche den nüchternen Zusammenklang der beiden Stimmen im Höhepunkt des Liebesduetts („Wir wollen uns lieben, alles lockt uns dazu; ach, wenn du mir dein Herz entzögest, raubtest du mir das Leben"):

12.



mit dem sinnlichen Zauber Mozarts in dem nur zehn Jahre späteren „Don Giovanni", um zu erkennen, wo die Grenzen der Gluckschen Begabung lagen. Hat doch Gluck selbst einmal über „Armida" resigniert geäußert: „J'y ai employé le peu de suc qui me restait" („Ich habe das bißchen Saft, das mir noch geblieben ist, darauf verwendet"); er pflegte ja über fremde Werke, die nicht wirksam waren, zu urteilen: ... ne tire pas de sang" (Das zieht kein Blut). Wagner ... ganz recht, wenn er (in seiner Autobiographie) die „Ar...da" eine „steife Partitur" nennt, der nur „durch möglichst ...egliche Vortragsnuancierungen einige Weichheit beizu...gen" gewesen sei. Wenn freilich ein Musiker allerersten

Ranges — wie Meister Gevaert in Brüssel gezeigt hat — das Werk liebevoll einstudiert, dann ist ihm selbst in der Gegenwart ein echter künstlerischer Erfolg sicher. Gänzlich abzulehnen ist es jedoch, wenn aus „Armida" eine (wie Wagner sich ausdrückt) „Spektakeloper" mit Hilfe ungeheuren dekorativen Aufwandes gemacht wird. Diesen Unfug, den Wagner bereits an der Dresdener Aufführung des Jahres 1843 rügt, hat das Wiesbadener Theater in der Hülsen-Schlarschen „Bearbeitung" in geradezu skandalöser Weise überboten. Die musikalischen Verballhornungen, die sich insbesondere der wagnerisierend „komponierende" Hofkapellmeister Schlar geleistet hat, sind für den, der sie schaudernd miterlebte, wohl so ziemlich die übelste Untat, die an einem Meisterwerke begangen werden kann. Und dieser „Cirkus Hülsen" (um Hans v. Bülows bekanntes boshaftes Wort auf diesen Fall treffend anzuwenden) hat dem sonst fast verschollenen Gluckschen Werk eine Aufführungsziffer erringen können, die alles bisherige weit hinter sich läßt — ein Beweis mehr für die absolute Unbildung und Verwirrung, die in stilistischen Dingen an deutschen Hoftheatern während der letzten Jahrzehnte herrschen durften. Wer Gluck stilvoll hören wollte, mußte eben nach — Brüssel oder Paris reisen! (Ist doch die „Alceste" seit 1901 in deutscher Sprache überhaupt nicht mehr aufgeführt worden!) Nun kann man vielleicht sagen: besser in einer Bearbeitung wieder aufgeführt, als tot im Archiv liegen lassen. Ganz recht, und wer überhaupt mit der Praxis des Bühnenlebens vertraut ist, wird einer vernünftigen, stilvollen und vor allem nur das absolut notwendige (d. h. veraltete) „bearbeitenden" (also am besten nur kürzende) Neugestaltung das Wort reden können. Diese Neugestaltung darf aber nicht von einem beliebigen musikantenhaften „Kapellmeister" ausgehen, sondern kann nur von einer den szenisch-musikalischen Zusammenhang und die lebendige Wirkung auf ein heutiges Theaterpublikum erfassenden Persönlichkeit gemacht werden. Das Muster für eine solche Gluckbearbeitung hat Richard Wagner, der ein ausgezeichneter Gluckkenner war, mit seiner im Jahre 1847 verfaßten Neubearbeitung der Gluckschen „Iphigenia in Aulis" aufgestellt. Da

das Gluckſche Werk, wenn überhaupt, dann in Deutſchland — mit Recht — nur noch in der Wagnerſchen Neubearbeitung gegeben wird, ſo ſei dieſe hier etwas ausführlicher beſprochen.

„Iphigenia in Aulis", die gewiſſermaßen das Vorſpiel zu Glucks ſpäterer Oper „Iphigenia in Tauris" darſtellt, kam am 19. April 1774 in Paris zur Uraufführung. Das Textbuch du Roullets beruht zum Teil wörtlich auf Racines Tragödie, die wiederum auf ein Trauerſpiel des Euripides zurückgeht. Wenn Wagner einmal in einem Briefe an den jungen Hanslick (1. Januar 1847) von dem „gefeſſelten Pathos" der Gluckſchen, auf Racine baſierenden Textbücher redet, ſo meint er wohl mit Recht gerade dieſes Buch, das neben manchen Vorzügen gegenüber den Calſabigiſchen Büchern auch bedeutende Nachteile bot. Es liegt der bekannte antike Stoff zugrunde: Agamemnon, der mit ſeinen Griechen nach Troja ſegeln will, muß in Aulis infolge einer von der beleidigten Göttin Diana veranlaßten Windſtille untätig verharren, bis ihm durch Orakelſprüche die Opferung ſeiner Tochter Iphigenia anbefohlen wird. Trotz des Einſpruches ſeiner Gattin Klythämneſtra, trotz der Drohungen des mit Iphigenia verlobten Achill ſoll das Opfer vollzogen werden. Da — im letzten Augenblicke — wird Iphigenia gerettet, bei Racine durch eine Epiſodenfigur Eriphile, die ſtatt der ihren Achill heiratenden Iphigenia geopfert wird, bei du Roullet durch den Oberprieſter Kalchas, der plötzlich, von der Göttin erleuchtet, das Opfer nicht mehr verlangt. Ganz anders bei Richard Wagner, deſſen Bearbeitung gerade den unmöglichen Heiratsſchluß dem griechiſchen Mythos gemäß geändert hat: die Göttin ſelbſt erſcheint, erhebt Iphigenia in einer Wolke zu ſich nach Tauris, die Griechen aber, denen plötzlich günſtiger Wind die Segel bläht, ſtimmen ein in den ergreifenden weltgeſchichtlichen Ruf: „Nach Troja!"

Wagner berichtet in ſeiner Selbſtbiographie, daß er auf [d]ie franzöſiſche Originalpartitur zurückging *), zunächſt eine

*) Wagner wußte offenbar nicht, daß Gluck von 1775 an, wie [d]ie Pelletan-Partitur zeigt, dem Werke einen neuen Schluß gab — [m]it dem Erſcheinen der Artemis — der dem Wagnerſchen ähnelt. Vgl. auch die Partitur der Edition Peters.)

auf Richtigkeit der Deklamation bedachte Übersetzung anfertigte, dann aber, von wachsender Teilnahme getrieben, endlich auch zu weiterer Bearbeitung der Partitur sich entschloß. „Das Gedicht suchte ich durch Fernhaltung alles dessen, was dem französischen Geschmack gemäß das Verhältnis des Achill zu Iphigenia zu einer süßlichen Liebschaft stempelte ..., mit dem gleichnamigen Stück des Euripides in Übereinstimmung zu setzen. Die meist ganz unvermittelt nebeneinander stehenden Arien und Chöre suchte ich, der dramatischen Lebendigkeit zu Lieb, durch Übergänge, Nach- und Vorspiele zu verbinden, wobei ich es mir hauptsächlich angelegen sein ließ, durch Benutzung der Gluckschen Motive selbst die Einmischung des fremden Musikers so unmerklich wie möglich zu machen. Nur in dem dritten Akt mußte ich der Iphigenia sowie der von mir eingeführten Artemis ariose Rezitative meiner eigenen Komposition geben. Außerdem bearbeitete ich die ganze Instrumentation, jedoch immer nur in der Absicht, das Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen, mehr oder weniger ausführlich von neuem."

Bei der Aufführung hatte Wagner sich auch als Regisseur (genaue szenische Angaben im Klavierauszug, Breitkopf & Härtel), ja sogar als Helfer des Dekorateurs und Maschinisten zu bewähren: „Die Belebung der szenischen Darstellung zu einer wirklich lebensvoll dramatischen Handlung war bei dem meist spröde und unvermittelt nebeneinander gestellten Komplex der Szenen oft ganz neu zu erfinden, da mir das meiste in dieser Beziehung nur durch eine zu Glucks Zeiten in der Pariser Oper noch herrschende, bloß konventionelle Behandlung der Szene erklärlich schien." Daß Richard Wagner in dieser Bearbeitung seine Meisterhand, sowohl im positiven Tun wie im Unterlassen gezeigt, hat ihm sogar sein schärfster Gegner, Hanslick, zugestanden: „Eine feine konservative Empfindung für das Charakteristische der Vergangenheit und der klarste Blick für das Bedürfnis der Gegenwart haben hier Hand in Hand zusammengewirkt". So werden sich denn auch die Gluckisten, die über jeden Strich, jede kleine Retusche zetern, ebenso wie die „historisch-getreuen" Gelehrten daran gewöhnen müssen, nicht mehr das Glucksche Original,

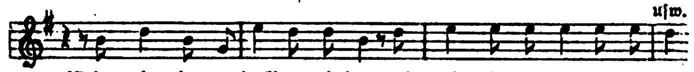
sondern ausschließlich Wagners Bearbeitung auf unsern Bühnen zu sehen. Immerhin ist es auffallend, daß das Werk, dessen herrliche Ouvertüre und wundervoller Anfang uns zunächst fesselt, im Verlauf des Abends eine gewisse Erkältung des Interesses mit sich bringt. Schon die Zeitgenossen haben, wie Gespräche Glucks mit Corencez zeigen, ihn seiner allzu großen Zurückhaltung wegen interpelliert. Corencez fragt Gluck, warum die Wut-Arie des Achilles in der zweiten Szene des dritten Aktes („Calchas d'un trait mortel perce", Der Priester, wagt er dir zu nah'n, er fällt meinem Schwerte zum Opfer) 13.



außerhalb der Bühne nur wie eine angenehme Marschmelodie klänge, aber auf der Bühne den Hörer doch in die Lage des Helden versetze. Gluck antwortete darauf: „Vor allen Dingen müssen Sie wissen, daß die Musik, besonders in ihrem melodischen Teil, sehr beschränkte Mittel hat. Es ist unmöglich, durch die Verbindung der Noten allein, aus denen die Melodie entsteht, gewisse Leidenschaften charakteristisch auszudrücken. Der Komponist kann in solchen Fällen freilich seine Zuflucht zur Harmonie nehmen: allein auch diese reicht nicht immer aus. In der Arie, von der Sie sprachen, besteht meine ganze Zauberkunst nur in der Natur des unmittelbar vorangehenden Gesanges und in der Wahl der ihn begleitenden Instrumente. Lange Zeit hören Sie nichts als Iphigeniens zärtliche Sehnsucht und ihren Abschied von dem Geliebten. Die Violinen, Fagotte und die traurigen Töne der Bratschen spielen in diesen Szenen eine Hauptrolle. Ist es demnach ein Wunder, wenn das so berührte Ohr durch das plötzlich eindringende, durchdringende Unisono aller militärischen Instrumente erschüttert, der Zuhörer in die ungewöhnlichste Bewegung versetzt wird, — eine Bewegung, die in ihm hervorzubringen freilich meine Pflicht war, deren hauptsächliche Stärke aber nichtsdestoweniger auf einem rein physischen Grund beruht?"

Hatte hier Gluck das Prinzip des dramatischen Gegensatzes gelehrt, so verteidigte er in einem andern Falle eine anscheinende Monotonie sehr geistvoll. Corencez hatte ihm den Vorwurf gemacht, daß der Chor der Soldaten, die mit Ungestüm die Übergabe des Opfers fordern (zu Beginn des dritten Aktes),

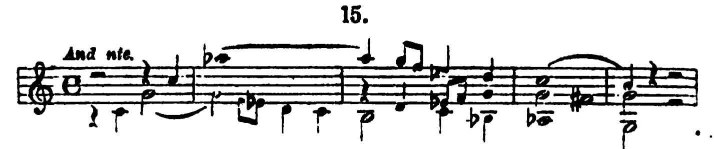
14.



nichts ausgezeichnetes im Gesang habe und dann sogar Note für Note wiederholt werde, statt Abwechslung zu bringen. Gluck schilderte darauf eingehend die Lage jener nur auf Troja hoffenden Soldaten, die (ähnlich wie eine hungernde Volksmenge immer eintönig das Wort „Brot" riefe) hier ganz eintönig ihr Schlachtopfer fordern, „denn die hohen Leidenschaften haben nur einen Akzent. Deshalb dürften auch diese Soldaten nur die nämlichen Worte immer wieder im gleichen Tonfall hören lassen." Gluck fuhr fort: „Zwar hätte ich einen schönen musikalischen Chor verfertigen, und — um dem Ohr zu schmeicheln — ihm auch einige Abwechslung geben können. Allein dann wäre ich nichts weiter als ein bloßer Musiker gewesen, und hätte die Bahn der Natur verlassen, von der ich nie abweichen mag. Glauben Sie übrigens keineswegs, daß Sie durch das Vergnügen, ein schönes Musikstück gehört zu haben, gewonnen hätten; ich versichere Sie: im Gegenteil, Sie würden dabei verloren haben, denn eine Schönheit am unrechten Ort hat nicht nur den Nachteil, einen großen Teil ihrer Wirkung zu verlieren, sondern auch dem Ganzen zu schaden, indem sie den Zuschauer irre leitet, der dann nicht wieder so leicht in die gehörige Lage sich findet, dem Gange des Dramas mit Interesse zu folgen."

In der „Iphigenia" ist die Titelheldin am wenigsten interessant. Viel bedeutsamer ist die Charakteristik ihrer Eltern. Gleich die erste Arie des Agamemnon, deren Thema (O Artemis, Erzürnte! Umsonst gebeust du mir dies so schreckliche Opfer)

15.



auch die Ouvertüre eröffnet, ist ein Meisterstück Gluckscher Charakteristik. Ihr schließt sich Agamemnons spätere Arie („Kann vom Vater die Göttin fordern") an, in deren Mittelsatz Gluck die Solo-Oboe genial zur Wiedergabe der klagenden Stimme Iphigeniens verwendet hat.

16.



Ähnlich läßt Gluck auch in Klythemnästras Arie (zweiter Akt) „Ach zum Tode verdammt durch den grausamsten Vater" die Oboe klagend hineintönen.

Noch ist eines der allerbedeutsamsten Teile des Werkes, der von jeher bewunderten Ouvertüre zu gedenken. Sie leitet (ähnlich wie dies später Mozart bei seiner Ouvertüre zu „Don Giovanni" nachgeahmt hat) unmittelbar in die erste Szene über, mit der sie auch das bereits erwähnte Thema Agamemnons gemeinsam hat. Für die Wiedergabe im Konzert war ein (wie auch Wagner noch glaubte) von Mozart angeblich herrührender, in Wirklichkeit von Joh. Philipp Schmidt (1779—1853, Hofrat und Expedient der Berliner Seehandlung, einem eifrigen Komponisten) stammender Schluß üblich gewesen, den Wagner, als er 1854 in Zürich die Ouvertüre aufführte, durch einen stilvolleren, heute allgemein gebräuchlichen ersetzte. Wagner hatte schon von Paris aus (1841) in seinem Aufsatz „Über die Ouvertüre" gerade die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" als Glucks vollendetstes Meisterwerk bezeichnet. Nach Wagner wird die Bewegung des Stückes durch den Kampf oder mindestens die Entgegenstellung zweier feindlicher Elemente hervorgebracht. Die

Handlung der Oper schließt diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer großen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken seiner Ausführung beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen der ungeheuren Masse (wie dies auch Gluck im Gespräch mit Corencez betont hatte).

16 a.



Diesem Interesse der Masse stellt sich nun das besondere der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen.

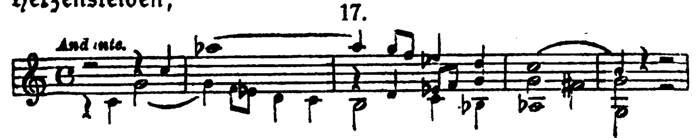
16 b.



Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück gibt uns unmittelbar die große Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. In einem besonderen Aufsatz „Glucks Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis“ hat Wagner auch eingehende Anweisungen zum Vortrag der Ouvertüre gegeben und ihren Inhalt in folgende vier Hauptmotive zerlegt:

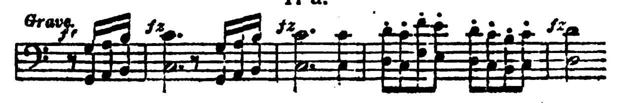
1. Ein Motiv des Anrufs aus schmerzlichem, nagendem Herzensleiden;

17.



2. ein Motiv der Gewalt, der gebieterischen übermächtigen Forderung;

17 a.



3. ein Motiv der Anmut, der jungfräulichen Zartheit;

17 b.



4. ein Motiv des schmerzlichen, qualvollen Mitleidens.

17 c.



Die ganze Ausdehnung der Ouvertüre füllt nun (nach Wagner) nichts anderes, als der fortgesetzte, durch wenige abgeleitete Nebenmotive verbundene Wechsel der drei letzten Hauptmotive, die immer eindringlicher werden, so daß, wenn endlich der Vorhang sich hebt, wir in das Mitgefühl an einem erhabenen tragischen Konflikt versetzt sind, dessen Entwicklung aus bestimmten dramatischen Motiven wir zu erwarten haben. Nicht erwähnt ist von Wagner ein dem Thema 17b angefügtes Motiv,

17 d.



das dem Chor der Griechen (erster Akt, erste Szene) entnommen ist und das Toben der Menge schildert. Dieses Motiv verglich der Musikschriftsteller Forkel (1749—1818) in seiner „musikalisch-kritischen Bibliothek" mit dem Gezänk der Bauern in der Schenke (welche Anerkennung des Gluckschen „Naturalismus"!) und führte noch eine Menge anderer Stellen an, um zu beweisen, wie roh, gemein, seicht und barbarisch die Tonsprache Glucks sei, und wie übel es um sein theatralisches Können stehe. Mit einer solchen Behauptung befand h Forkel leider in der besten Gesellschaft: kein Geringerer s Händel (den Gluck überaus verehrte und dem er seinem künstlerischen Charakter am meisten ähnelte) tat en von Burney („Händels Leben") persönlich bezeugten usspruch: „Vom Kontrapunkt versteht Gluck ebenso viel

wie mein Koch Waltz", — ein Diktum, dessen Musikantenhaftigkeit nur Händels Urteil schmälern, nicht aber Glucks Größe herabsetzen kann. Denn wenn auch unbestritten bleiben muß, daß Händel der größere Musiker, der unerreichte Meister polyphon-ausdrucksvoller Chöre bleibt, so sind doch (um nur einen Punkt in Vergleich zu ziehen) die Chöre Glucks eben keine Oratoriumsszenen, sondern Elemente des Dramas. Daß indes die Polyphonie nur mit Vorsicht in der Oper anzuwenden ist, weil sie leicht das Drama überwuchert, hat jener Meister bezeugt, der noch in ungleich höherem Maße als Händel alle schwierigen Künste des Satzes beherrschte und doch in seinen Opern äußerst selten Gebrauch von ihnen machte: Mozart. Allerdings verstand es Gluck nicht, wie Mozart, in seinen Ensembles (z. B. Sextett im „Don Juan," Quintett in der „Zauberflöte") große, vollgruppierte, kunstvoll aufgebaute und individuell abgestufte Stücke zu geben.

Glucks letzte bedeutende Schöpfung war „Iphigenia in Tauris", deren Uraufführung in Paris am 18. Mai 1779 stattfand. Es war ein unbestrittener Erfolg, vor dem selbst Glucks Gegner kapitulierten. Nicht wenig trug zu ihm das ausgezeichnete Textbuch bei, das dramatisch beste, das Gluck jemals komponierte. Es war von einem jungen Dichter, der sich an „Iphigenia in Aulis" begeistert hatte, François Guillard (1752—1814) nach einer dem Euripides nachgebildeten Tragödie des Guimond de la Touche (1723 bis 1760) verfaßt, — allerdings unter erheblicher Mitwirkung Glucks, wie ein neuerdings aufgefundener, der Pelletanschen Ausgabe der Partitur im Faksimile beigegebener Brief Glucks an den Dichter beweist. Gluck äußerte darin eine ganze Reihe von Abänderungswünschen, scheut sogar nicht davor zurück, selbst französische Verse zu dichten (die gar nicht schlecht sind) und will vor allem als echter Dramatiker alle Längen und Wiederholungen in den Rezitativen beseitigt haben, denn das Werk soll „eine überraschende Wirkung" verursachen.

Ein eigentümliches Zusammentreffen ist es, daß Goethes erste Prosabearbeitung seiner „Iphigenia auf Tauris" gerade während der Zeit entstand, da Gluck seine Oper probte. Glucks Opernbuch hält zwischen Euripides und Goethe etwa

die Mitte. Seine „Iphigenia" ist in Auffassung und Behandlung ein moderneres Werk als die Tragödie des antiken Dichters, ohne indes die edle Vermenschlichung der Goetheschen Iphigenia zu erreichen. Das tritt besonders in der Lösung des Konfliktes hervor. Bei Gluck erschlägt Pylades, um seinen Freund Orest vom Opfertod zu retten, mit seinen Griechen den Barbarenkönig Thoas, Diana aber greift — wieder als dea ex machina — ein, um den rächenden Scythen Halt zu gebieten und Iphigenia mit dem Bruder nach Griechenland zurückzusenden. Allerdings konnte Gluck, der in seiner Musik die Scythen als rohe Barbaren malt (worauf er sich nicht wenig zugute tut), einen solch edlen, griechenhaften „Barbaren"-König wie den Goetheschen Thoas nicht gebrauchen. Gluck war ein Mann der Kontraste, ein Dramatiker, während Goethe lyrisch die Gegensätze ausglich. Doch im übrigen ist das Gluckische Textbuch in seiner Art so ausgezeichnet, daß die von Richard Strauß versuchte Bearbeitung des Werkes (bei Fürstner) fast überflüssig erscheint. Die dramaturgischen Eingriffe Strauß' sind durchaus nicht von solch zartem Gefühl für Glucks Stil eingegeben, wie etwa die Wagnersche Bearbeitung. Auch die „neue Übersetzung" von Strauß ist der meisterhaften Übertragung, die Peter Cornelius für die Pelletansche Ausgabe lieferte, nicht ebenbürtig.

Ein Beispiel: Bei Euripides betrügt Iphigenia den König Thoas, bei Goethe weist Iphigenia die Versuchung, sich am Anschlag gegen Thoas zu beteiligen, hoheitsvoll von sich, bei Gluck tritt diese Versuchung überhaupt nicht an sie heran, Strauß aber geht ohne jede Not auf Euripides zurück und befleckt so das reine Charakterbild der Priesterin für unser heutiges Empfinden unnötig. Wie gut Glucks Textbuch ist, hat kein Geringerer als Schiller bezeugt, der am 24. Dezember 1800 an Goethe schreibt, die Musik sei so himmlisch, daß sie ihn sogar in der zerstreuenden Probe zu Tränen gerührt ıbe, den „dramatischen Gang des Stückes" finde er „überaus rständig". Es ist also nicht einzusehen, warum Richard trauß hier klassischer als Gluck und Schiller sein will. Auch e musikalischen Eingriffe finde ich wenig taktvoll; es ist merkürdig, daß man in Wagners Bearbeitung der aulidischen

Iphigenia nirgends an Wagner gemahnt wird (so stilvoll sind Wagners Eingriffe), während der künftige Komponist der „Elektra" in seiner Bearbeitung der tauridischen Iphigenia mehrfach (unwillkürlich natürlich) Wagner zitiert (am meisten störend sind die Tristan-Anklänge). Vielleicht revidiert der reife Richard Strauß einmal diese künstlerische Jugendsünde und bearbeitet seine „Bearbeitung" unter möglichster Schonung Glucks noch einmal.

Ohne in alle Einzelheiten der Partitur einzugehen, seien einige Hauptzüge des Werkes kurz hervorgehoben. Das einleitende Orchestervorspiel ist keine Ouvertüre im konventionellen Sinne, sondern bereits ein Stück der Exposition der Handlung selbst, ein Stück dramatischer „Programm-Musik", wie sie später einmal ähnlich Wagner als Gewittereinleitung zur „Walküre" schrieb. Gluck hat die einzelnen Phasen seines Programms durch genaue Angaben in Worten festgestellt: die „Ruhe" des heiligen Hains (28 Takte) wird durch ein hereinbrechendes Gewitter gestört. Dieses Gewitter entwickelt sich in acht Takten „von weitem", in nochmals acht Takten „etwas näher" und schließlich als „sehr starkes Gewitter" in 23 Takten. Dann schildert Gluck „Hagel und Regen", und während das Gewitter nachläßt, setzt Iphigenia mit einer Bitte an die erzürnten Götter ein, ihr nachfolgend auch der Chor der Priesterinnen. So exponiert ein dramatisches Genie! Im übrigen sei aus dem ersten Akt noch hervorgehoben der wilde Scythenchor (mit Becken, eigentümlichen Trommeln, zwei Pikkoloflöten)

18.



der auf Mozart solchen Eindruck machte, daß er ihn offenbar in der „Entführung" nachahmte.

Weit großartiger als der erste Akt sind die dramatischen Bilder, die Gluck im zweiten entrollt. Hier findet sich eine Szene, die ihresgleichen sucht. Der Freund Pylades ist dem Orest von den Wachen entführt worden; alleingelassen fleht Orest die Götter halb wahnsinnig an, ihn zu zerschmettern.

Da plötzlich scheint eine himmlische Ruhe sich in seine Brust zu senken: „Wo bin ich? Dem Grausen, das mich erfaßt, welche Ruhe folgt ihm?" Und nun setzt eine eigentümliche Arie (Nr. 14) ein: über dem unheimlichen synkopierten Rhythmus der Bratschen singt Orest die Worte: Le calme rentre dans mon coeur (Die Ruhe kehrt in mein Herz zurück).

19.

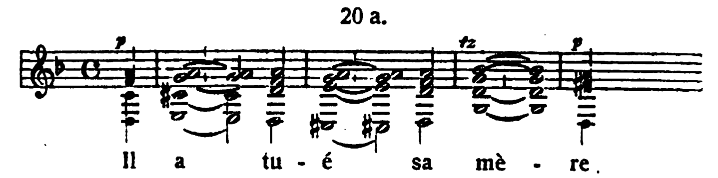


Corencez berichtet, daß schon einer der Zeitgenossen Gluck auf den anscheinenden Widerspruch zwischen den Worten der Dichtung und der unruhigen Begleitung aufmerksam machte. Da rief Gluck lebhaft: „Orest lügt! Er hält für Ruhe, was nur Erschöpfung seiner Organe ist. Aber die Furien sind immer wieder hier (indem er auf seine Brust schlug), er hat seine Mutter ermordet!"

Dieser Ausspruch Glucks ist auch von der Gräfin Genlis (1746—1830) überliefert, die mit feinem Verständnis hinzusetzt, Gluck verdanke man eine geniale Erfindung, die man noch nicht hinlänglich benutzt: durch die Begleitung auszudrücken, was in der Seele vorgeht, wenn die Worte es zu verbergen trachten. Und Corencez meint: „Nie hat ein musikalisch-dramatischer Gedanke ein solches Genie offenbart!" In der Tat: hier ist ein Punkt, wo Gluck unbestritten epochemachend für alle Folgezeit wirkte, — jeder der nachfolgenden Meister konnte dieses echt dramatische Verfahren, das Gluck erfunden, nur weiter ausbauen, nicht aber im Prinzip die epochemachende Stelle überbieten. Noch großartiger vielleicht ist die nachfolgende Szene des Orestes mit den Rachegöttinnen, eine Szene, die allein schon begreiflich macht, daß man Gluck mit Aischylos, dem antiken Tragiker, verglichen hat. Diese grausige Szene wird zweifellos so lange wirken, als es überhaupt noch menschlich empfindende Menschen geben wird, die irgendein künstlerisches Verhältnis mit der Antike verbindet. Wie Gluck, der hier die Posaunen auf ganz eigen-

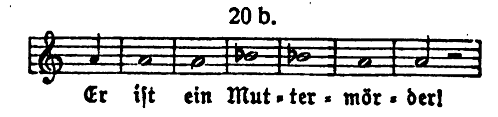
tümlich drehende Weise verwendet (die D-Moll-Tonleiter auf- und absteigend) immer wieder als Kehrreim des Furiengesanges die Worte bringt: „il a tué sa mère“ (er hat seine Mutter getötet!), das ist erschütternd.

20 a.



Man beachte, wie bei dem Wechsel von forte und piano gewissermaßen die Furien selbst es scheuen, das Gräßliche beim rechten Namen zu nennen. Interessant ist es, daß Gluck selbst, (der, wie ein in der Leipziger Petersbibliothek befindliches Autograph beweist, eine von Arend wieder aufgefundene alte Alxingsche Übersetzung seiner Musik unterzulegen versuchte und dabei selbst Verbesserungen vornahm,) diese Stelle für die deutsche Fassung veränderte:

20 b.



Gleich wie in der aulidischen Iphigenia ist auch hier die Oboe das Instrument, das zur Charakteristik Iphigeniens am häufigsten herangezogen wird, am schönsten in der Arie (Nr. 17) „O malheureuse Iphigénie“ (Unglückliche Iphigenia), und am ergreifendsten an der Stelle, wo Iphigenia die Gefährtinnen auffordert, in ihre Klage einzustimmen. Diese merkwürdige Oper, in der das Wort „Liebe“ überhaupt nicht vorkommt, in der es kein eigentliches „Ballett“, sondern nur einen wilden Barbarentanz gibt (während noch einige Jahre früher der Ballettchef dem Meister, der ihn darauf aufmerksam machte, daß die Griechen keine Chaconne tanzten, zynisch antworten konnte: „Um so schlimmer für die Griechen“), — dieses Werk versetzte die Pariser in einen Enthusiasmus, der ihrem künstlerischen Geschmack alle Ehre macht.

„Wenn ich Iphigenia höre, vergesse ich, daß ich in der Oper bin, ich glaube eine griechische Tragödie zu hören. Ich weiß nicht, ob das Gesang ist, aber vielleicht ist es sehr viel mehr" schrieb einer der am meisten maßgebenden Köpfe Frankreichs, der Enzyklopädist Baron Grimm (übrigens deutscher Abkunft). Auch in Deutschland hat die tauridische Iphigenia lange an der Spitze der Aufführungsziffern Gluckscher Werke gestanden: so hat Berlin bis zum Jahre 1914 (Glucks 200. Geburtstag) unter rund 500 Aufführungen Gluckscher Werke rund 200 der tauridischen Iphigenia, während es „Orpheus" nur auf etwa 90 gebracht hatte. Das kommt daher, daß man bis zur erfolgreichen Neuaufnahme des Orpheus (1859) die tauridische Iphigenia allgemein als Glucks Hauptwerk ansah. Im übrigen sind die Ziffern der Gluckpflege bis 1914 nicht gerade sehr ehrenvoll für unsere großen Bühnen, bei denen durchschnittlich auf eine Gluckaufführung ein Dutzend Mozart-, und sogar 50 Wagneraufführungen kommen. Hatte es doch Wien allein auf nur 400, München und Dresden auf je 200 Gluckaufführungen gebracht, wobei die Aufführungen der gar nicht von Gluck herrührenden, irrtümlich seinen Namen tragenden „Maienkönigin" *) mitgerechnet sind. Neuerdings ist jedoch ein starkes wiedererwachtes Interesse für Gluck zu bemerken, so daß man nicht mit Unrecht von einer Gluck-Renaissance sprechen kann. Charakteristisch ist jedenfalls, daß Gluck zu allen Zeiten gerade von den feinsten Köpfen am meisten bewundert wurde. In Deutschland — um nur wenige Namen zu nennen — von Goethe, Schiller, Herder, Wieland, Mozart, E. T. A. Hoffmann, Weber, Wagner, in Belgien und Frankreich u. a. von Gevaert und Berlioz. An der neueren Gluckbewegung haben vor allem Anteil A. Wotquenne, der ausgezeichnete Bibliothekar des Brüsseler Konservatoriums, dem wir den grundlegenden thematischen Katalog der Gluckschen Werke (1904)

---

*) Ein fälschlich Gluck zugeschriebenes Singspiel „Les amours ampêtres", in Wirklichkeit eine Zusammenstellung beliebter Arien erschiedener Komponisten, wurde von Kalbeck umgedichtet und zum eil mit Gluckschen Arien versehen, während das ursprüngliche Werk ne Note von Gluck hatte.

verdanken, J. Tiersot, der Bibliothekar des Pariser Konservatoriums, der die beste moderne Gluckbiographie (1910) schrieb (die beiden großen deutschen Gluckbiographien von A. Schmid 1854 und A. B. Marx 1863 sind veraltet). In Deutschland ist in erster Linie zu nennen der Dresdner Rechtsanwalt Max Arend, dessen edle Propaganda (Zur Kunst Glucks, Deutsche Musikbücherei Band 21) indes mitunter übers Ziel hinausschießt, ferner Prof. Abert (Herausgeber des seit 1914 erscheinenden Gluckjahrbuches) und der im Kriege gefallene Stephan Wortsmann, der eine gute Übersicht der deutschen Gluckliteratur (1914) gab.

Wenn wir Glucks Stellung in der Operngeschichte kurz präzisieren wollen, so können wir den Unterschied seiner Werke von denen seiner Vorgänger in folgender Weise festlegen: Gluck hat als erster einfache und natürliche Texte gegenüber dem bis dahin üblichen Schwulst vertont, und zwar unter möglichster Berücksichtigung des Wortsinns im einzelnen. Er hat die Koloraturen abgeschafft, ebenso die überflüssigen Orchesterritornelle, dafür aber die dramatische Bedeutsamkeit des Orchesters unendlich gehoben. Er hat in seinen späteren Werken die Ouvertüre zu einem organischen Bestandteil seiner Opern gemacht und mit dem Kastratentum endgültig gebrochen. Er hat das „trockene" (secco) Rezitativ zugunsten des dramatisch ergiebigeren vom Orchester begleiteten Rezitativs aufgegeben, endlich auch den Chor wieder eingeführt und zu einem bedeutsamen Anteil an der Handlung herangezogen.

In allen diesen Punkten hat er zunächst den Deutschen Mozart, Weber und Wagner, für Frankreich der Richtung Cherubini-Méhul-Spontini vorgearbeitet. Für Italien erlangte Gluck merkwürdigerweise keinerlei Bedeutung, obwohl er so viele Jahrzehnte seines Lebens der italienischen Oper gewidmet hatte. In Deutschland hat man sich in den letzten Jahrhunderten unter dem Einfluß Richard Wagners, der Gluck gerne als seinen „Vorläufer" aufgefaßt wissen wollte und ihn historisch ganz einseitig betrachtete, von Gluck ziemlich eigentümliche Vorstellungen gemacht. Daß Gluck nicht nur so eine Art von „Johannes" des „Messias" Wagner, sondern selbst ein ganz Großer, „Eigener" sei, diese Erkenntnis

ringt sich erst allmählich wieder durch. Wagner hat eine Anzahl von Gluckschen Grundsätzen übernommen, bedeutet aber in seiner später oft krankhaft exaltierten brünstigen Persönlichkeit und in seiner buntschillernden Kunst den Gegenpol des persönlich urgesunden, künstlerisch ungemein keusch zurückhaltenden Gluck. Somit laufen die Ziellinien Glucks und Wagners zwar bisweilen parallel, ihre Persönlichkeiten nie. Nur in einem Punkte weisen sie eine auffällige Ähnlichkeit auf: beide waren ausgesprochene Theaterleute, Bühnenmusiker in erster Linie; beiden widerstrebte die rein musikalische Wirkung außerhalb der Bühne (die Wagner allerdings doch noch häufig aus Geldrücksichten ausnutzte), und beider Schaffen spielt sich darum in der Hauptsache auf dem Gebiet der Oper ab. Damit treten sie beide in Gegensatz zu Mozart, der zwar auch in erster Linie Opernkomponist war, bei der Universalität seines musikalisch übersprudelnden Genies aber gleichzeitig alle musikalischen Kunstarten kultivieren konnte. Das Verhältnis Glucks zu Mozart hat David Friedrich Strauß am Schlusse eines schönen Sonetts also bezeichnet:

Lessing der Oper, die durch Göttergunst
Bald auch in Mozart ihren Goethe fand:
Der größte nicht, doch ehrenwert vor allen.

Was aber Gluck vor dem kühleren Lessing voraus hatte, war ein dämonisch-schöpferisches Genie, zwar engbegrenzter Art, aber doch reicher als das des vorwiegend kritisch veranlagten, nur mit „Druckwerk und Pumpen" arbeitenden Lessing. Gluck glich Lessing insofern, als er das theoretisch-praktische Fundament legte, auf dem die sinnlich bezwingenden, ungleich genialeren Schöpfungen Mozarts erst möglich waren. „Überflüssig" geworden ist Gluck durch Mozart aber nicht, und nichts beweist vielleicht so sehr die monumentale, eherne Größe Glucks als die Tatsache, daß ihn selbst ein Mozart nicht entthronen konnte. Glucks eigentliches Gebiet war die himmlische Liebe, die „caritas"; Mozart aber wurde der unsterbliche Sänger der irdischen Wonne, des „amor". Darum verehren wir Gluck, unsere menschliche Liebe aber gehört dem holdesten Götterliebling, mit dem der Geist der Musik uns je beschenkte: Wolfgang Amade Mozart.

1. „Die Entführung aus dem Serail" (12. Juli 1782).

Ein Jahr, nachdem der 53 jährige Gluck in Wien mit seiner ersten Reformoper „Alceste" in die Öffentlichkeit getreten war, kam in der gleichen Stadt auf einer Privatbühne zum ersten Male die kleine harmlose Oper eines erst 12 jährigen Knaben zur Uraufführung: das Singspiel „Bastien und Bastienne", dessen Textbuch dem von J. J. Rousseau gedichteten und komponierten „Intermède" „Le devin du village" („Der Dorfwahrsager", 1752) nachgebildet war. Mozart betrat mit seiner entzückend pastoralen Musik zum ersten Male jenes Reich, das er bald beherrschen sollte. Welche gewaltige Entwicklung von hier bis zu dem nur 2 Jahrzehnte späteren, in Glucks Todesjahr fallenden „Don Giovanni"! In den 23 Jahren, die zwischen „Bastien und Bastienne" und Mozarts letztem Meisterwerk, „Die Zauberflöte", liegen, hat der Unvergleichliche die ganze Stufenleiter seines frühreifen Genius durchlaufen!

„Bastien und Bastienne" war nicht die erste Oper Mozarts: kurz vorher hatte er einen italienischen Text „La finta semplice" (Die verstellte Einfältige) komponiert, doch kam infolge von Intrigen das Werk in Wien nicht zur Aufführung.

Diese sowie die meisten andern kleinen Opern, die Mozart vor der „Entführung aus dem Serail", seinem ersten Geniewerk, komponierte, sind für uns heute praktisch so ziemlich bedeutungslos. Fast alle Versuche, die man zu ihrer Wiederbelebung mit Hilfe von Bearbeitungen anstellte, haben sich als nicht erfolgreich erwiesen und sind vereinzelte Experimente geblieben. Am meisten Aussicht auf bleibendes Leben hat noch „Bastien und Bastienne", ein Werkchen, das seines geschickten Textbuches halber auf Natur-, Marionetten- und Liebhaberbühnen immer wieder seines Erfolges sicher ist, sobald es geschmackvoll inszeniert wird.



Wolfgang Amadeus Mozart

„Bastien und Bastienne“ ist auch die erste deutsche Oper Mozarts, der vorher mit der „Finta semplice“ seine ersten Schritte auf dem Gebiete der italienischen „Opera buffa“ getan hatte. So zeigen sich in seinen beiden Erstlingswerken schon deutlich die zwei Richtungen, die Mozarts Schaffen charakterisieren sollten: die Linie, die vom deutschen, auf französische Vorbilder zurückgehenden Singspiel kommt und von „Bastien und Bastienne“ über die „Entführung“ zu dem Gipfelpunkt der „Zauberflöte“ führt, und die italienische Buffo-Oper, die ihren Kulminationspunkt in den drei Meisterwerken „Figaro“, „Don Juan“ und „Cosi fan tutte“ findet. Was Mozart dazwischen an Versuchen zustande brachte, sich der „Opera seria“, der ernsten Oper, zu bemächtigen, blieb, wie sein „Idomeneus“ und „Titus“ zeigen, trotz mancher genialer Einzelzüge tot. Auch diese Werke hat man, geblendet von Mozarts Namen, gelegentlich zu galvanisieren versucht, — es war stets vergebens. Gehen wir also von „Bastien und Bastienne“ (worüber nur zu sagen ist, daß sich Mozart hier schon in kleinsten Formen als der geborene Dramatiker zeigt) über eine Anzahl von Jugendwerken, die der Opera seria angehören, sowie die Burleske „Finta giardiniera“ („Gärtnerin aus Liebe“) gleich über zu der Opera seria „Idomeneo“, die Mozart für den Karneval in München (1781) komponierte und dort selbst aufführte.*)

Dieses seines unmöglichen Textbuches wegen heute kaum mehr gespielte Werk ist nur deshalb interessant, weil es Mozart zum ersten Male einen tieferen Einblick in das Bühnenwesen verschaffte und ihn auch zum Nachdenken über dramaturgische Fragen brachte. In seiner Korrespondenz über die Oper tritt der Gluckſche Grundsatz, sich alles auf dem Theater vorzustellen, deutlich und vielfach hervor. Gluck ist überhaupt der Meister, dessen Stil auf den „Idomeneo“ vom stärksten Einfluß gewesen ist. Aber bei alledem muß man einen fundamentalen Unterschied zwischen Glucks und

*) Über die Orchesterbehandlung der Opern von „Idomeneo“ bis zur „Zauberflöte“ vergl. einen Aufsatz von James Simon („Musik“, Oktober 1914).

Mozarts Vorgehen im Auge behalten: So sehr beide auch die Bühne für das Entscheidende halten, so war Gluck doch in erster Linie Dramatiker, in zweiter Musiker, während bei Mozart das Musikalische als das Primäre, das Dramatische als das Sekundäre erscheint. Dadurch gewinnen Mozarts Opern eine Fülle überquellenden melodischen Reichtums, den Glucks kärglichere Phantasie nie aufzubringen vermochte. Mozarts feiner Bühnensinn bewahrte jedoch den Meister vor dem Fehler, auf den Gluck warnend hingewiesen hatte: rein musikalisch auf Kosten der Theaterwirkung glänzen zu wollen. So kann man sagen, daß Gluck und Mozart zwar auf das gleiche Ziel zusteuerten, aber von ganz verschiedenen Ausgangspunkten kamen, ja daß sich ihr Kurs vielleicht nur einmal, eben im „Idomeneo", kreuzte. Wäre Mozart nicht das unvergleichlich vielseitige Genie gewesen, so hätte er vielleicht länger in diesem Fahrwasser verweilt; so aber drängte es ihn, nachdem er viele ihm notwendigen Elemente der deutschen, italienischen und französischen Schule in sich aufgenommen hatte, weiter nach der Richtung, wo ihm spezifisch Mozartsche Ziele winkten. Es ist charakteristisch, daß sein erstes erfolgreiches Meisterwerk, „Die Entführung aus dem Serail", mit seiner Brautzeit zusammenfällt, ja bis zu einem gewissen Grade auf persönlichem Erlebnis, der „Entführung" Konstanze Webers, beruht.

Mannigfache Versuche, nach ausländischen (englischen und französischen) Mustern ein deutsches Singspiel („Operette" nannte man es damals, was ursprünglich nur „kleine Oper" bedeutet) herzustellen, waren von Dichtern und Musikern gemacht worden; kein Geringerer als Goethe hatte sich mit mehreren Versuchen darum bemüht, doch er mußte gestehen: „All unser Bemühen ging verloren, als Mozart auftrat. Die ‚Entführung aus dem Serail' schlug alles nieder. .." Mozart errang mit diesem Werke einen enthusiastischen Erfolg, der ihn sofort in den Mittelpunkt des Theaterinteresses rückte. Wenn wir heute das Werk überblicken, so wundern wir uns vielleicht darüber, wie das möglich war. Das ursprünglich von C. F. Bretzner (1748 bis 1807) unter dem Titel „Belmont und Constanze oder

die Entführung aus dem Serail" geschriebene Textbuch, das auf ältere (italienische und englische) Vorbilder zurückgeht, war für den Komponisten André bestimmt und wurde für Mozart von seinem Freunde Gottlob Stephan, genannt Stephanie (1741—1800) entsprechend eingerichtet. Hier zum ersten (und leider: fast einzigen) Male ist es uns möglich, genauer in Mozarts Werkstatt zu blicken und einiges über die Grundsätze zu erfahren, die ihn bei der Komposition eines dramatischen Textes leiteten. Denn es ist eines der vielen, immer wieder unüberlegt (selbst von Wagner) nachgeplauderten Märchen, daß Mozart sorglos drauflosgeschrieben und nicht über seine Kunst nachgedacht habe. „Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen", sagte er 1787 beim „Don Juan" zum Kapellmeister Kucharz in Prag. „Überhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte." Und am 31. Juli 1778 schreibt er dem Vater, daß er gerne musikalisch „spekuliere, studiere, überlege".

Daß Mozart das Opernschreiben für den Höhepunkt seines Daseins betrachtete, daß er also der geborene Bühnenkomponist war, das geht schon früh aus seinen Briefen hervor: „Ich darf nur von einer Oper reden hören, ich darf nur im Theater sein, Stimmen hören — oh so bin ich schon ganz außer mir", schreibt er am 11. Oktober 1777 an den Vater, und bald darauf, am 2. Februar 1778 wiederum: „Sie wissen mein größtes Anliegen — Opern zu schreiben ... Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder sehe." Und nochmals ein paar Tage später (7. Februar): „Das Opernschreiben steckt mir halt stark im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch aber lieber als deutsch und französisch". Die Vorliebe fürs Italienische, die ideale Sprache des Gesanges, hat Mozart zeitlebens behalten, aber bald schon hatte er einen Widerwillen vor dem Franzö-

sischen das „der Teufel gemacht" habe, und er setzte seinen Stolz darein, eine deutsche Oper zu schreiben. Wie scharf er die einzelnen Operngattungen zu unterscheiden wußte, zeigt der Brief vom 16. Juni 1781 an den Vater: „Glauben Sie, ich werde eine Opéra comique auch so schreiben wie eine Opera seria? So wenig Tändelndes in einer Opera seria sein soll, und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa sein, und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer Opera seria auch komische Musik haben will, dafür kann ich nicht; hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Fall haben die Franzosen recht."

Mozart wußte genau, daß er keine eigentlich literarischen Talente hatte, aber er besaß gesunden Menschenverstand und Theatersinn, und das genügte vollauf für den größten Musikdramatiker: „Ich kann nicht poetisch schreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, daß sie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann sogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Gedanken und Gesinnungen nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer*). Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Musikus ..." (8. November 1777.)

An der Umarbeitung des Textes zur „Entführung" nahm Mozart bestimmenden Anteil; was im einzelnen von ihm zur Änderung angegeben wurde, darüber zu sprechen, würde hier zu weit führen. (Man mag es in Jahns Mozartbiographie nachlesen.) Charakteristisch für Mozart bleibt aber, daß er in einem Brief (26. September 1781) berichtet, er habe dem Stephanie eine Arie (für die komische Figur Osmin) „ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte". Dieser Satz ist für Mozarts Arbeitsweise (im Gegensatz zur Gluckschen) ungemein bezeichnend. Über sein Verhältnis

*) Vielleicht hatte Mozart besondere Gründe, dem Vater gegenüber hier von der Wahrheit abzuweichen: er war tatsächlich, wie seine Frau bezeugte, ein vorzüglicher Tänzer, und gerade die mimische Plastik seiner Musik ist bewundernswert.

zum Textdichter hat sich Mozart aber noch viel ausführlicher ausgesprochen in dem berühmten Briefe vom 13. Oktober 1781 an seinen Vater, und dieser Brief ist so wichtig, daß er auch hier in seinen Hauptteilen wiedergegeben werden muß. Der Vater hatte bemängelt, daß die Verse nicht durchweg gereimt waren und hatte auch gegen die Änderungen Stephanies Einwendungen erhoben. Mozart schreibt ihm nun dagegen:

„Was des Stephanie Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich Recht — doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen, und ich weiß wohl, daß die Verseart darin nicht von den besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herumspazierten) übereingekommen, daß sie mir notwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bei dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. Die Aria von Belmont: ‚O wie ängstlich‘, könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein. — Das ‚Hui‘ und ‚Kummer ruht in meinem Schoß‘ (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die Arie auch nicht schlecht*), besonders der erste Teil: und ich weiß nicht, — bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern über all? Mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? ... Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Werte einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden

*) Mozart änderte „im Hui“ in „schnell“ und bemerkte dazu: „Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken, wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollten sie wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.“

bringen), Worte setzen oder ganze Strophen, die des Komponisten ganze Idee verderben. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Musik zugrunde gehen. — Da ist es am besten, wenn e n guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen — dann darf einem vor dem Beifall der Unwissenden auch nicht bange sein. Die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Komponisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen."

Diese Mozartschen Grundsätze gehen über die Arbeit an der „Entführung" weit hinaus und zeigen deutlich das prinzipielle Verhältnis des Musik-Dramatikers Mozart zu dem Wort-Dichter. Trotzalledem behauptete Richard Wagner, Mozart sei es nicht eingefallen, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, er habe sich vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes gemacht, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn als reinen Musiker dankbar sei oder nicht. „Nehmen wir", fährt Wagner fort, „alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all seine Reflexion gewiß sich nicht höher als seine berühmte Definition von seiner Nase." Nein, im Gegenteil: Mozart hat tief (wenn auch nicht „ästhetisch"!) über das Verhältnis von dramatischer Poesie und Musik nachgedacht, und in seiner Art die trefflichste Lösung gefunden, wenn er auch nicht (wie Richard Wagner) dickleibige Bücher über sein „System" schrieb. Daß aber Mozarts aus dem Wesen der Musik geborene Lösung des Opernproblems durchaus nicht im Gegensatz zu Glucks Grundsätzen zu stehen brauchte, hat er in seinen Meisterwerken deutlich genug gezeigt. Zu diesen vollendeten Meisterwerken können wir freilich die „Entführung" noch

nicht rechnen. C. M. v. Weber geht wohl zu weit, wenn er meint, in der „Entführung“ habe Mozarts Kunsterfahrung bereits ihre Reife erlangt, und nur seine Welterfahrung habe weitergeschaffen. Opern wie „Figaro“ und „Don Juan“ hätte die Welt noch in größerer Zahl von ihm erwarten können, eine „Entführung“ aber habe Mozart mit dem besten Willen nicht wieder schreiben können. Denn in ihr lägen die frohen Jünglingsjahre, deren Blütezeit man nie so wieder erringen könne, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen.

Die „unwiederbringlichen Reize“, von denen Weber spricht, liegen in der Tat in Mozarts jugendlich-feuriger Musik; aber die ebenso zahlreichen Mängel des trotz aller Umarbeitungen recht schwächlich wirkenden Textbuches empfinden wir heute stärker als Weber.

Die Handlung spielt im Orient, wo die Europäerin Constanze, die Geliebte des Edelmanns Belmont, in einem Serail schmachtet. Ihr Gebieter, der Bassa Selim, wirbt vergebens um sie und hat ihr zum Aufseher den komischen Osmin bestellt, der in Constanzens Zofe Blondchen verliebt ist; diese liebt wiederum den ehemaligen Diener Belmonts, Pedrillo. Es gelingt zunächst, Osmin durch einen Schlaftrunk unschädlich zu machen; indes wird die Flucht selbst, die erst im dritten Akt vollzogen werden soll, vereitelt. Die Liebespaare entgehen jedoch der Strafe, da der Bassa ihnen aus „Großsinn und Edelmut“ verzeiht, die „damals in Wien Mode waren“.

Wenn diese an und für sich etwas dürftige Handlung sich in einem Akt, höchstens jedoch in zwei knappen Akten abgespielt hätte, so hätte sich daraus ein dramatisch sehr flottes Stückchen entwickeln lassen. Aber Bretzner war kein sehr gewandter Dramaturg, und seine ungeschickte Einteilung in drei Akte hat Mozart, nachdem er mit dem Instinkt des geborenen Dramatikers bereits den Fehler gewittert hatte, leider doch zuletzt wieder beibehalten. Wenn wir von den zahlreichen andern, durch Mozart veranlaßten Änderungen die aus musikalischen Gründen vorgenommen wurden, einmal absehen so kam es vor allem auf die Gestaltung der

Entführungsszene (nach der ja das Werk seinen Titel hat) an. Schon Bretzner machte den großen Fehler, daß er im zweiten Akt nur die Vorbereitung zur Entführung schildert und diese selbst an den Anfang (!) des dritten Aktes verlegt. Aber immerhin hatte Bretzner sich nicht die Gelegenheit entgehen lassen, aus dieser echt lustspielmäßigen verwirrten Szene, die naturgemäß den Kulminationspunkt der Oper bilden mußte, ein musikalisches Ensemble zu machen. Auch Mozart reizte natürlich diese Szene gewaltig, doch wollte er „dieses scharmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Aktes haben". Mit dem Scharfblick des Genies hatte er eben erkannt, daß die Entführungsszene sich nicht überbieten ließ und der Stoff naturgemäß nur zweiaktig, nicht dreiaktig sein konnte. Leider aber — vermutlich aus äußeren Gründen — wurde dennoch ein dritter Akt für nötig gehalten, obwohl für ihn als Steigerung lediglich nur noch der (nicht singende!) verzeihende Bassa übriggeblieben war und Mozart einsah, es müsse für diesen Akt „eine ganz neue Intrige vorgenommen werden". Da Stephanies Phantasie zu deren Erfindung offenbar nicht ausreichte und der musikalisch-dramatisch so feinsinnige Mozart kein Beherrscher des Wortes war, so kam schließlich ein Kompromiß zustande, der zwar am Schluß des zweiten Aktes Mozart den gewünschten Ensemblesatz (allerdings nur ein Quartett der beiden Liebespaare, die noch nicht fliehen) brachte, den Höhepunkt des Werkes, die Entführung, aber nicht nur im dritten Akt beließ, sondern zuletzt noch der Musik entzog und dem gesprochenen Dialog auslieferte, — die ungünstigste Lösung, die sich denken ließ. Wie gerne Mozart die Entführungsszene, die er aber infolge der Unfähigkeit seines Librettisten nun doch in der Bretznerischen Weise am Anfang des dritten Aktes hätte belassen müssen, komponiert hätte, zeigt der noch erhaltene Beginn einer für dies Ensemble bestimmten Kompositionsskizze (Duett „Welch ängstlich Beben" für Belmont und Pedrillo), die Jul. André herausgab (Köchelverzeichnis Nr. 389). Der dritte Akt ist durch diese dramaturgisch und musikalisch verfehlte Lösung, die Stephanies Ungeschick Mozart aufzwang, sehr schwach geworden, und auch der phili-

ströse Rundgesang zum Schluß kann für das meisterliche Ensemble, das der junge Mozart uns in der komponierten Entführungsszene sicher geschenkt hätte, nicht entschädigen. Wir müssen uns also leider mit der Gestalt des Werkes abfinden, die Mozart und Stephanie ihm zuletzt gaben, und die Situationen sind namentlich in den zwei ersten Akten so reizvoll, daß das Werk bei flotter Aufführung auch über den schwächeren dritten Akt hinweggetragen werden kann (wenn man Stephanie-Bretzners Dialog aufs notwendigste beschränkt). Völlig zu verwerfen ist aber hier das neuerdings beliebte Verfahren, den gesprochenen Dialog durch nachkomponierte Rezitative zu ersetzen (!), wie das die stilistisch verfehlte Stuttgarter Bearbeitung von Max Schillings versucht hat. Ganz abgesehen davon, daß die Schillings'schen Rezitative zu Mozarts Musik wie die Faust aufs Auge passen, ist es (ohne jede falsche Pietät), ganz allgemein gesprochen, ein Unsinn, das harmlose Singspiel, dessen Reiz gerade auch mit auf dem naiven Dialog beruht, gewaltsam in das Prokrustesbett der modernen Oper pressen zu wollen. Über derartige Kunstbarbareien sollten wir hinauskommen. Man gebe die „Entführung" so, wie sie ist, oder — gar nicht!

Zweierlei war es wohl, was Mozart zur Komposition dieses Textes reizte: die Verherrlichung der alle Hindernisse besiegenden Liebe Belmontes und Constanzes, in der Mozart die eigene Liebe zu seiner Braut Constanze Weber widerspiegelte, und dann die urkomische, von ihm mit originellstem musikalischen Leben erfüllte Gestalt des Haremswächters Osmin. Hier trifft das zu, was Börne so treffend in einer kurzen Skizze über die „Entführung" sagt: „Bewundernswürdiger als in jener Höhe, wo das Wort schon im Sinne seine Verherrlichung findet, ist Mozart in der Tiefe, wo er, das gemeine Treiben adelnd, die Poesie der Prosa, den Farbschmelz des Schmutzes und den Wohlklang des Gepolters kundmacht. ie Singstücke der Constanze, der Donna Anna und des einernen Gastes sind vielleicht minder unnachahmlich als smins Gesänge. So ein meisterhafter Geselle, so ein verrter Brummbär und hündischer Frauenwächter, wie er grimmt sich an dem verriegelten Gitter abmartert, durch

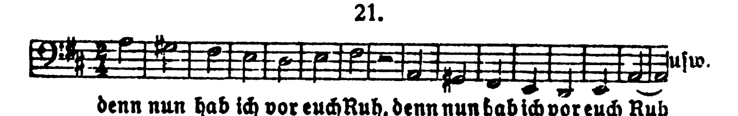
welches er täglich den Honig sieht, den er nicht lecken darf, so ein erboster Kerl, der alle Welt haßt, weil er nicht lieben kann, wird so bald nicht wieder in Musik gesetzt." Auch Richard Wagner rühmt, wie trefflich Mozart seinem Osmin ein nationales Kolorit zu geben wußte, ohne in der Türkei oder gar in Büchern nach der Farbe zu suchen. Diese orientalische Lokalfarbe, die mit der heute Mode gewordenen musikalischen „Exotik" kaum etwas gemeinsam hat, tritt bereits in der frischen und überaus lebendigen Ouvertüre glücklich hervor. „Es bedurfte nur des Genies eines Mozart, um in dieser Form (der sogenannten italienischen Ouvertüre*) sofort ein mustergiltiges Meisterwerk zu bilden, wie wir dies in seiner Ouvertüre zu der ‚Entführung' vor uns haben; es ist unmöglich, dieses Tonstück lebensvoll im Theater aufgeführt zu hören, ohne sofort mit größter Bestimmtheit auf den Charakter des von ihm eingeleiteten Dramas schließen zu müssen." (Wagner.) Diese phantastische Ouvertüre wechselt, wie Mozart sich (26. September 1781) ausdrückt, „immer mit forte und piano ab, wo beim forte allezeit die türkische Musik einfällt, moduliert so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht nicht geschlafen haben." Was Mozart hier mit türkischer Musik bezeichnet, ist die lärmende Einführung durchdringender Schlaginstrumente (Triangel, Becken, große Trommel, Pauken), die sich mit den durch die Pikkoloflöte kreischend gemachten Holzbläsern und den sehr maßvoll besetzten Blechbläsern (2 Hörner, 2 Trompeten) vereinigen, um ein „türkisches" Kolorit hervorzubringen. Im übrigen verwendet Mozart nur das übliche Symphonieorchester (also mit doppelten Bläsern), zu dem lediglich in der Arie (Nr. 10) der Constanze noch 2 Bassetthörner von weichem Klarinettencharakter treten. Überhaupt feiert Mozarts meisterhafte Behandlung der Blasinstrumente in dieser Partitur Triumphe. Das Orchester, das immer durchsichtig und charakteristisch behandelt ist, spielt zwar eine

*) Zwei schneller bewegte Hauptsätze werden durch einen langsamen Satz (hier der Arie Belmontes in Moll) unterbrochen.

große Rolle, drängt sich aber nirgends hervor und tritt überall zurück, wo der dramatische Hauptausdruck im Vokalteil liegt. Das zeigt sich nirgends deutlicher als in der — wie bereits betont — originellsten Rolle des Singspiels: Osmin.

Wie Mozart sich den Osmin vorstellte, geht am allerdeutlichsten aus der genialen Arie (Nr. 3) hervor: „Solche hergelaufene Laffen", die offenbar — nach des Meisters eigener Angabe — auch textlich sowie im Aufbau Mozartschen Charakter trägt und deutlich zeigt, wie Mozart seine Maxime, die Poesie müsse der Musik gehorsame Tochter sein, aufgefaßt wissen wollte. Hier kommt es nicht so sehr auf den Wortausdruck im einzelnen an (der ohne Schaden auch einmal platt und unliterarisch sein darf) als auf die Situation, die Möglichkeit des Spiels und die Entfaltung komischer Gesangskunst. Hier bot sich ihm in dem gewaltigen Stimmumfang des ausgezeichneten Bassisten Fischer ein Hilfsmittel unvergleichlicher Art: konnte Fischer doch vom tiefen Baß-D bis zu den Höhen des Tenors (A) hinauf reichen, ohne daß seine Tiefe schnarrte oder seine Höhe dünn klang. So wagte denn Mozart eine Reihe von Scherzen, die bei weniger guten Sängern leicht den Charakter des Gequälten annehmen konnten. Fast in allen Stücken Osmins finden wir so komische Wiederholungen einer Phrase in der tieferen Oktave. Komischer noch als in dem Liedchen (Nr. 2) und der Arie (Nr. 3) Osmins tritt dies in seiner späteren Arie (Nr. 19) „Ha, wie will ich triumphieren" hervor:

21.



Auch sonst noch sind beide Arien reich an vokalen und instrumentalen Scherzen. Ich erwähne nur einige: die köstlichen Koloraturen (z. B. auf „Laffen"), der Wechsel zwischen pathetisch-komisch gehaltenen breiten Noten und wütend stakkatierten kurzen, ferner die Anwendung grotesker Intervallsprünge, z. B. (in der Arie Nr. 19):

22.



Auch instrumental finden sich eine Reihe entzückender Feinheiten, z. B. wenn in der gleichen Arie, wo das „und die Hälse schnüren zu" durch kläglich nach Luft schnappende Vorschläge der Pikkoloflöten gemalt wird oder in der Arie Nr. 3 das unausgesetzt pathetisch wiederholte „Ich hab auch Verstand" durch eine neckische Oboe seine Verspottung erfährt. Besonders stolz war Mozart auf den Schluß der ersten Arie (Nr. 3), deren Haupttonart F-Dur ist. In dieser Tonart (4/4) hört sie auch — scheinbar — auf. Aber nach zwei kurzen gesprochenen Sätzen, einem Wortwechsel zwischen Pedrillo und Osmin, bricht dieser mit einem Anhängsel „erst geköpft, und dann gehangen" (das am Schluß des Werkes nochmals auftritt) hervor, und zwar in A-Moll (2/4). Mozart erklärt dies Verfahren dem Vater (26. September 1781) folgendermaßen:

„Das ‚Drum beim Barte des Propheten' ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Aria sei schon zu Ende — das Allegro assai (nämlich: „Erst geköpft") ganz in einem andern Zeitmaß und einem andern Ton eben den besten Effekt machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D minore, sondern den weiteren A minore dazu gewählt." Den Zorn des Osmin aber habe er dadurch ins komische gebracht, weil er die türkische Musik dazu angebracht habe. Diese Figur des Osmin, die — vom traditionellen italienischen Baßbuffo ausgehend — deutlich hinüberweist zu den Charaktergestalten des Nicolaischen und

Verdischen Falstaff, ist bei guter Darstellung ihrer überwältigen Wirkung sicher. Wenn der realpolitische Papa Mozart seinem Sohn die Besorgnis geäußert hatte, er schreibe vielleicht seine Musik nicht verständlich genug für die Allgemeinheit (es handelte sich um den „Idomeneo"), so konnte ihm nun der Sohn getrost auch hier wieder die Antwort geben: „Wegen dem sogenannten popolare sorgen Sie nichts, denn in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute, ausgenommen für lange Ohren nicht." Überhaupt ging Mozart, ein echter Theatermann, auf eine unmittelbare Wirkung aus. Schrieb er doch über den zweiten Aktschluß seinem Vater: „Der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja alles, was zu einem Schlusse von einem Akte gehört: je mehr Lärmen, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden". In diesem naiven Bekenntnis steckt mehr praktische Theaterästhetik als in manchen umfangreichen Abhandlungen.

Gegenüber der ungemein originellen Figur Osmins treten die übrigen Beteiligten, sogar das Liebespaar Belmonte und Constanze, für unser heutiges Empfinden etwas in den Hintergrund, obwohl Mozart gerade der Partie des Belmonte alles Feuer seiner jugendlichen Liebe eingehaucht hat. Die erste Arie des Belmonte ist, wie bereits erwähnt, der Ouvertüre instrumental eingefügt und schließt sich (ganz wie in Glucks „Iphigenie in Aulis") an die nicht eigentlich schließende Ouvertüre nochmals unmittelbar an. Bedeutender noch ist die zweite Arie Belmontes (Nr. 4), von deren Worten Mozart so ergriffen war (sein Gefühl für Constanze Weber schwang mit), daß er sich sofort, nachdem er das Libretto erhalten hatte, an die Komposition machte. Schrieb er doch am 26. September 1781 an den Vater: „Dies ist die Favoritarie von allen, die sie gehört haben — auch von mir, und ist ...z für die Stimme des Adamsberger geschrieben. „‚O wie ...stlich, o wie feurig!' wissen Sie, wie es ausgedrückt ist, — ...h ist das klopfende Herz schon angezeigt, — mit Violinen Oktaven. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Krescendo ...imiert ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches

durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flöte mit im Unisono ausgedrückt ist." Diese wundervolle, im Charakter ziemlich italienische Arie entspricht der dramatischen Situation aufs Herrlichste, und die von Mozart hervorgehobenen Tonmalereien wirken durchaus nicht als äußerliche Illustrationen, sondern als Ausdruck der Seelenstimmung des glücklich-unglücklichen Liebhabers.

Weniger gelungen war Mozart die Gestaltung der Constanze. Warum, zeigt wiederum der schon öfter zitierte Brief an den Vater: „Die Aria von der Constanze (Nr. 6) habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. ‚Trennung war mein banges Los, und nun schwimmt mein Aug' in Tränen' habe ich, so wie es eine welsche Bravourarie zuläßt, auszudrücken gesucht." Noch mehr hat Mozart der „geläufigen Gurgel" seiner Sängerin in der großen Bravourarie (Nr. 11) des zweiten Aktes „Martern aller Arten" opfern müssen, die unerhörte Schwierigkeiten auftürmt und von vier obligaten, mit der Singstimme konzertierenden Instrumenten (Flöte, Oboe, Violine und Violoncello) neben dem eigentlichen Orchester begleitet ist. Das Stück wirkt durchaus als konzertmäßige Einlage und hat sich auch im Konzertsaal mehr als in der Oper (wo die Arie fehl am Ort ist) eingebürgert. Nach Rochlitz soll Mozart später über diese von ihm dann verkürzte Arie sich geäußert haben: „Beim Klavier mag's wohl so angehen, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich selbst noch zu gern und konnte das Ende immer nicht finden." Sätze, die von weiser Selbsterkenntnis und Übereinstimmung mit Gluck zeugen. Viel mehr als in dieser Arie tritt der wirkliche Charakter der Constanze, so wie ihn Mozart wohl seiner gleichnamigen Braut abgelauscht hatte, in der Arie Nr. 10 „Traurigkeit" hervor, deren romantische Melancholie durch das weiche Kolorit der Bassetthörner noch elegischer gefärbt wird.

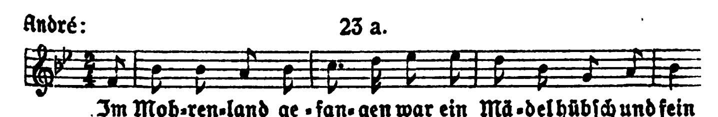
Die Nebenrollen des Blondchen und des Pedrillo sind im großen ganzen ziemlich im konventionellen Singspielton (aber doch schon fast zauberflötenhaft mozartisch individualisiert) gehalten. Ein besonderes Kleinod ist aber die Romanze des Pedrillo im dritten Akte „Im Mohrenland ge-

fangen war", die auf geniale Weise schon geradezu auf die Romantik von Webers „Oberon" hindeutet. Wie neu, kühn und dramatisch hier Mozart war, zeigt ein Vergleich mit dem nüchternen, „richtiger" deklamierten Volksliedchen, das der frühere Komponist des Textes, André (1781), lieferte:

Mozart: 23.



André: 23 a.



Noch ist des Stückes zu gedenken, das wohl die musikalisch wertvollste Gabe der „Entführung" darstellt, schon deswegen, weil es auf den künftigen Meister des individuell charakterisierten Ensembles hinweist: das Quartett Nr. 16 am zweiten Aktschluß. Die Situation ist zugleich rührend und komisch: beide Liebespaare, das vornehme Belmonte und Constanze, wie das Dienerpaar Pedrillo und Blonde, haben sich wiedergefunden und sprechen zunächst (Allegro $\frac{4}{4}$ D-Dur) ihre Freude aus; das edle Paar in schön geschwungener melodischer Linie, das Dienerpaar mehr scherzando. Doch plötzlich verdunkelt sich der Horizont der Liebesfreuden: beiden Liebhabern kommen gewisse Zweifel: ob man im Harem nicht ihren Gattenrechten schon vorgegriffen habe. Sofort wendet sich die Musik, die eine völlig veränderte Farbe annimmt, nach G-Moll (Andante $\frac{3}{8}$), und nun charakterisiert Mozart wieder aufs feinste die beiden Liebespaare. Während Belmont diskret von „geheimen Sorgen" spricht und nur stockend leise Andeutungen hervorbringt, die Constanze zunächst nicht zu fassen vermag, wird der gute Pedrillo ziemlich deutlich: „Hat nicht Osmin, wie man fast glauben mag, sein Recht als Herr probieret und bei dir exercieret (!)". Die Antwort auf diese Unverschämtheit ist eine Ohrfeige, die er von Blondchen erhält, und die ihn aufs „schlagendste"

von der Treue seiner Geliebten überzeugt. Bei Constanze bedarf es natürlich so drastischer Mittel nicht: sie seufzt nur schmollend ob des Vorwurfes, sie könne den Bassa lieben. Auch Belmont ist nun überzeugt, der Geliebten unrecht getan zu haben, und in sehr feinen modulatorischen, rhythmischen und Tempiübergängen wird über ein versöhnendes Allegretto (⅜) die Haupttonart D-Dur wieder erreicht (Allegro), in der ein Hymnus auf die Liebe angestimmt wird. Drei Themen



beherrschen dieses Allegro, sich durch alle Stimmen hindurchziehend. Der mozartbegeisterte Russe Ulibischeff („Mozarts Opern", 1848), der sonst vielfach recht phantastischen Unsinn schrieb, macht gerade über dieses Quartett die feine Bemerkung, derartige Situationen bewiesen die Überlegenheit der Oper gegenüber dem gesprochenen Drama: „Gibt es in der Komödie etwas Unnatürlicheres als eine derartige gedoppelte Handlung, die in einem auf vier Personen genau verteilten Dialoge gleichförmig nebeneinander fortschreiten soll: zwei Liebespaare, Herrschaft und Dienstboten, die sich jedes unter sich erst streiten und dann versöhnen und sichtlich die Pausen zählen, um ihre Antwort a tempo zu geben? Je mehr der Autor Witz in solche Szenen zu bringen sich bemüht, um so mehr ist es dem sensiblen Zuschauer contre coeur. Unser Quartett ist eine solche Situation, und doch wirkt sie nicht im leisesten widerwärtig und unerträglich. Warum? Weil sich Mozart vor allem gehütet hat, in den Dialog eine die

Illusion störende Symmetrie zu bringen. Einem Dichter fehlt hier das Mittel zur doppelten Sprache. Bei Mozart führt das aristokratische Paar seine Unterredung in einer höheren Welt, während das plebejische Paar seinen Handel nach seiner Art abmacht. Die äußeren wie die inneren Gebärden beider Paare haben nichts miteinander gemein. In der Musik können beide zugleich sprechen, jedes auf seine Art, wie dies in der Wirklichkeit der Fall wäre." Hinzufügen muß man noch, daß die Weise, wie der Komponist Mozart die beiden Paare gegensätzlich charakterisiert, geradezu einen musikalischen Reiz mehr abgibt: sind doch die kurzen bewegten Rhythmen des Dienerpaares die lustigsten Kontrapunkte zu den geschwungenen melodischen Linien des aristokratischen Liebespaares. (Um nur e i n besonders gelungenes Beispiel anzuführen: Blondchen singt in dem A-Dursätzchen, das dem letzten D-Dur vorangeht, in Triolen, also 12/8 gegen die 4/4 der andern.) Mozart, der Psycholog, der feinste Künder menschlicher Herzensregungen, ergreift in diesem Quartett Besitz von seinem eigensten Gebiet. Doch erst in den Ensembles von „Figaros Hochzeit" sollte sich seine vollendete Meisterschaft zeigen im musikalischen Ausbau einer vollendeten Komödie, der gegenüber die harmlosen Singspieltypen der „Entführung" verblassen.

2. „Figaros Hochzeit" (1. Mai 1786).

Der gewaltige Erfolg der „Entführung" ließ Mozart hoffen, auf der Bahn der deutschen Oper weiter fortschreiten zu können. Aber bald schon trat eine Wendung ein, die man vom nationalen Gesichtspunkt aus zwar bedauern mag, künstlerisch jedoch schon deswegen als eine überaus günstige Schicksalsfügung preisen muß, weil sie Mozart endlich einen kongenialen Textdichter, Lorenzo da Ponte, zuführte.

Mozarts Selbstgefühl konnte sich nur schwer damit abfi en, daß Kaiser Joseph II., unzufrieden mit der bei der d schen Oper eingerissenen Mißwirtschaft, deren Aufl ng ins Auge faßte und ein hervorragendes italienisches E emble engagierte. So schrieb er seinem Vater am 5. Feb r 1783: „Ich glaube nicht, daß die welsche Oper sich lange

soutenieren wird, und ich — ich halte es auch mit der deutschen —, wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist die deutsche Sprache nicht so gut singbar wie die französische und englische? — nicht singbarer als die russische? Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen deutsch zu denken, deutsch zu handeln — deutsch zu reden und gar deutsch — zu singen!!!" Aber Mozart, der zunächst hartnäckig daran festhielt, eine deutsche Oper zu schreiben, konnte nur das Gelegenheitsstück „Der Schauspieldirektor", dessen Text wiederum Stephanie schrieb, mit Musik versehen, dann war auch er genötigt, zu den Italienern überzugehen. Die Italiener hatten nämlich tatsächlich ein so einzigartiges Ensemble zusammengebracht, daß auch Mozart Lust verspürte, für sie eine Oper zu komponieren. Aber er verzweifelte, wie er seinem Vater am 7. Mai 1783 schrieb, daran, ein gutes Libretto zu finden: mehr als 100 Texte habe er durchgesehen, allein er habe keinen einzigen gefunden, mit dem er zufrieden sein könnte. Was er suchte, war ein Buch, „recht komisch im Ganzen", „und wenn es möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen — die eine müßte seria, die andere aber mezzo carattere sein, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich sein. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa sein, wie auch alle Männer, wenn es nötig ist". So sahen Mozarts Wünsche aus; und merkwürdigerweise erwähnte er — mit leisen Zweifeln an dem Charakter der „Herren Italiener" („genug, wir kennen sie!") bereits den einzigen Mann, der ihm tatsächlich helfen konnte: da Ponte. Zu ihm kehrte Mozart nach zwei verunglückten Opernexperimenten („L'oca di Cairo" und „Lo sposo deluso"), die beide unvollendet blieben, endlich zurück.

Emanuele Conegliano, geb. 10. März 1749 in Ceneda, gest. 17. August 1838 in Newyork (wo auch seine

Memoiren 1821—27 in italienischer Sprache erschienen), nannte sich seit seinem mit der gesamten Familie im 15. Lebensjahr vollzogenen Übertritt vom Judentum zum Katholizismus nach seinem Taufpaten, dem Bischof von Ceneda, mit dessen eigenen Namen: Lorenzo da Ponte, wie dies damals vielfach Sitte war. Nach einem sehr abenteuerlichen Leben war da Ponte Theaterdichter an der italienischen Oper in Wien geworden, und hier trat er auch Mozart näher. Leider erzählt da Ponte in seinen Memoiren nicht allzu viel von seinem Verkehr mit Mozart, aber immer noch genug, um uns einen erwünschten Einblick in die Entstehungsgeschichte des Figaro zu geben.

So schreibt er: „Leicht begriff ich, daß das unermeßliche Genie Mozarts einen großen, vielgestaltigen, erhabenen Stoff eines Dramas erheischte. Als ich mich eines Tages mit ihm unterhielt, fragte er mich, ob ich nicht eine Oper nach Beaumarchais' ‚Hochzeit des Figaro' schreiben könne. Der Vorschlag gefiel mir, und der Erfolg war schnell und allgemein ... Nach Verhältnis, wie ich den Text schrieb, setzte ihn Mozart in Musik, in sechs Wochen war alles beendigt." Daß Mozart an der Textgestaltung großen Anteil hatte, ist gewiß. Meint doch auch sein Vater (Brief an die Tochter 11. November 1785): „An der Musik zweifle ich nicht. Das wird ihm aber vieles Laufen und Disputieren kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie er es zu seiner Absicht zu haben wünscht."

Die Hauptschwierigkeit war, die Bedenken des Kaisers Joseph, der kurz zuvor die Komödie des Beaumarchais als „unmoralisch" verboten hatte, gegenüber einer Oper gleichen Stoffes zu beschwichtigen. Da Ponte betonte nun in einer Unterredung mit Joseph II., er habe bei der Umformung der Komödie zur Oper „ganze Szenen weggelassen, andere gekürzt und sich hauptsächlich beflissen, alles daraus verschwinden zu lassen, was den Anstand und den guten Geschmack verletzen könne. Zudem sei die Musik dazu ein Meisterwerk". So ließ sich denn der Kaiser, der Mozart wohlwollte, zur Einwilligung bringen.

Merkwürdigerweise war in der Unterredung mit Joseph immer nur von der — doch wohl sexuell aufzufassenden —

„Unmoral" des Stückes die Rede, nicht aber von seiner damals weit größeres Aufsehen erregenden politischen Tendenz, die ja naturgemäß für die musikalische Ausarbeitung wegfallen mußte. So ist denn schließlich da Pontes Textbuch zwar — mit Recht — um alle politischen Pointen gebracht worden, gibt aber in seiner heiteren Lebenslust dem auf eine lockere Geschlechtsmoral basierten Beaumarchaisschen Stück — glücklicherweise — nur wenig nach, denn eine Kastrierung dieses geistvollen, übermütigen Lustspieles hätte auch Mozarts Musik der wundervollsten Früchte berauben müssen.

Es ist unmöglich, hier auf die politische Bedeutung der Figaro-Komödie näher einzugehen, die nach Napoleons I. Ausspruch „la révolution déjà en action" war. Im wesentlichen bedeutete sie eine Auflehnung der unteren Stände gegen die Privilegien des Adels und die verrotteten Justizzustände. Ihr Autor, Pierre Augustin Caron, der sich nach einem gekauften Adelstitel „de Beaumarchais" zu nennen pflegte (geb. 24. Januar 1732, gest. 18. Mai 1799), war selbst in eigener Person der Typus jenes witzigen, frechen, nie verlegenen, mit allen Wassern gewaschenen „Gamin", mit einem modernen deutschen Ausdruck: ein genialer „Schieber", von unvergleichlicher Begabung für szenische Komik. Die Figur des Figaro ist der Held der beiden berühmten Lustspiele Beaumarchais: „Le barbier de Séville ou la précaution inutile" (Der Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorsicht) und dessen Fortsetzung „La folle journée ou le mariage de Figaro" (Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit). Der „Barbier" hat in Rossinis, der „Figaro" in Mozarts Tönen seine unsterbliche Verklärung gefunden. Graf Almaviva, dessen Frau Rosine, der Doktor Bartolo und dessen Haushälterin Marzelline sowie der Musiklehrer Basilio treten neben Figaro in beiden Stücken auf, die bereits in ihrer Uranlage deutlich musikalische Züge verraten. Wollte Beaumarchais doch den „Barbier" ursprünglich als Singspiel mit eingelegten spanischen Volksliedern und Tänzen aufführen. Auch „Figaros Hochzeit" war zunächst ein harmloses Intrigenstück und wurde erst später von Beaumarchais zu einer politischen Komödie erweitert, so daß da Ponte

eigentlich nichts anderes tat, als die Handlung auf ihre Urform zurückzuführen. Diese Urform, die kürzeste Formel, auf die das Lustspiel zu bringen ist, gab Beaumarchais mit folgenden Worten selbst an: „Ein spanischer Grande, verliebt in ein junges Mädchen, das er verführen will, und die Bemühungen, die diese Braut, ihr Bräutigam und die Frau des Granden vereinigen, um den Plan des absolut herrschenden mißlingen zu lassen, den sein Rang, sein Vermögen und seine Verschwendung allmächtig machen zur Ausführung: das ist alles, nichts weiter." Mit diesen Worten suchte Beaumarchais die politische Harmlosigkeit des Stückes in gutgespielter Unschuld zu beweisen. Als echtes Intrigenstück ist „Figaros Hochzeit" wie eine Schachpartie angelegt, die zwischen dem Grafen und Figaro gespielt wird; wir sind in unaufhörlicher Spannung, bis schließlich der Graf sich für besiegt erklären muß. Das Problem lautet kurz gesagt: wird Figaro seine Susanne heimführen können, ehe der Graf sich des „jus primae noctis" *) bemächtigt hat, oder gelingt es dem Grafen, das abgeschaffte Herrenrecht sich nochmals anzueignen? An jedem Aktschluß beruht die Spannung nur auf dieser einen Frage, und fast bis zuletzt sind sowohl Figaro wie der Graf sich selbst nicht klar darüber, wer eigentlich von ihnen beiden der Gefoppte ist. Indem Beaumarchais zuletzt die Liebe über das Geld, die List über die Macht triumphieren läßt, löst er den Knoten nicht nach der Lustspielkonvention, sondern nach rein menschlichen Motiven, und gerade deshalb ist sein Stoff so musikalisch. Beaumarchais hat nach seinem eigenen Geständnis die Komödie wie unter dem Diktat seiner Figuren geschrieben: „was sie sagen werden, davon weiß ich nichts; was sie tun werden, interessiert mich nur". So kam eine mimisch belebte Komödie zustande, die dem eminent dramatischen Ausdrucksvermögen der Mozartschen Musik ungemein entgegenkam.

Wie da Ponte und Mozart bei der Umgestaltung der eaumarchaisschen Komödie verfuhren, das im einzelnen

*) Als Überbleibsel einer uralten Sitte der Naturvölker hatten die Guts-rren fast bis zur französischen Revolution das Recht, bei der Verheiratung rer weiblichen Hörigen ihnen zuerst in der Brautnacht beizuwohnen.

darzulegen, würde einer längeren Abhandlung bedürfen. Da ich diese Abhandlung („Dramaturgische Analyse von da Pontes Libretto zu Mozarts ‚Figaros Hochzeit'") in meinem Buche „Das Libretto" (Berlin 1914) selbst bereits geschrieben habe, möchte ich das dort Gesagte nicht noch einmal wiederholen und muß also auf dies Buch verweisen. Im allgemeinen sei nur bemerkt, daß da Ponte im großen ganzen der Architektur des Beaumarchaisschen Stückes ziemlich genau gefolgt ist, aber eine ganze Reihe von feinsinnigen und besonders für den Musiker überaus günstigen Änderungen vorgenommen hat. Um nur einen wichtigen Zug herauszugreifen: bei Beaumarchais kann die Gräfin ihre Herkunft von der schelmischen Rosine des „Barbier von Sevilla" nicht ganz verleugnen; dem entspricht auch, daß sie (wie Beaumarchais ursprünglich in einer Skizze notierte) „lachend" dem Grafen verzeiht, nachdem sie sich selbst ohne Zögern in ein recht bedenkliches Abenteuer eingelassen hat. Bei Mozart ist der Charakter der Gräfin zu einer hoheitsvollen Resignation veredelt, und dem entspricht auch ihr mehr mütterliches Verhältnis zum Pagen, dem gegenüber sie bei Beaumarchais eine gefährliche Koketterie entfaltet. Wer die wundervolle Kavatine der Gräfin zu Beginn des zweiten Aktes der Oper gehört hat, weiß: diese Frau ist über jeden Verdacht ehelicher Untreue erhaben.

Von besonderer Kunst ist auch die Art, wie da Ponte eine Reihe von Beaumarchaisschen Szenen zusammengefaßt hat, um Mozart Gelegenheit zu großen Ensembles zu geben. Bekanntlich ist das Finale des zweiten Aktes eines der Wunderwerke Mozarts und eine der allergenialsten musikalischen Architekturen der dramatischen Kunst überhaupt. Möglich war dies nur durch den ausgezeichneten, klar disponierten Aufbau da Pontes, der allerdings bis auf den — äußerst wichtigen — Schluß die Richtlinien bereits von Beaumarchais vorgezeichnet fand. Köstlich ist die Steigerung, die durch das Auftreten neuer Personen am Anfang jeder Szene hervorgebracht wird. Wie ein solches Finale vom Dichter gestaltet werden muß, darüber hat sich da Ponte selbst ausgesprochen, zwar anläßlich der Besprechung eines andern

Textbuches, aber völlig zutreffend auch auf „Figaros Hochzeit“:

„Dieses Finale, das vor allem aufs engste mit den übrigen Teilen der Oper verknüpft sein muß, ist eine Art von kleiner Komödie oder von kleinem Drama für sich und verlangt eine neue Verwicklung und ein außergewöhnliches Interesse. Hier soll vor allem das Talent des Kapellmeisters und die besondere Stärke der Sänger glänzen, sowie die größte Wirkung des Stückes sich konzentrieren. Das Rezitativ ist davon ausgeschlossen, man singt alles, und es soll sich hier jede Gesangsart finden: das Adagio, das Allegro, das Andante, das Liebenswürdige, das Geräuschvolle, das sehr Geräuschvolle, das äußerst Geräuschvolle, mit dem das genannte Finale beinahe immer schließt, was man musiktechnisch den Schluß oder die Stretta nennt; ich weiß nicht, ob deshalb, weil es gewöhnlich nicht *eine* Stretta *), sondern hundert im Hirn des armen Poeten gibt, der den Text schreiben muß. In diesem Finale müssen, nach theatralischer Tradition, alle Sänger auf der Bühne erscheinen, ob es auch dreihundert sind, und zwar zu einem, zu zweien, zu dreien, zu sechsen, zu zehn, zu siebzig, um da zu singen: Soli, Duette, Terzette, Sextette, Sechzigtette, und wenn die Verwicklung des Dramas es nicht erlaubt, so muß der Poet es irgendwie zustande bringen, dem Verstand, der Vernunft und allen Aristotelessen der Erde zum Trotz; und wenn sich's dann herausstellt, daß es schief geht, um so schlimmer für den Dichter.“

Im einzelnen vollzieht sich der Fortschritt der Handlung fast ausschließlich im Sekkorezitativ, das meist wörtlich, nur in äußerster Kürzung, dem Dialog des Lustspiels folgt. Die wenigen Ausnahmen befinden sich besonders in den Finali. Eingestreut sind zwischen die Sekkorezitative Arien, Kavatinen, Kanzonen und Chöre, während deren die Handlung stillzustehen pflegt, die aber doch so geschickt eingeordnet werden, daß der Stillstand dem Zuschauer nicht unliebsam

---

*) Das Wort bedeutet außerhalb der Musik noch „Not“; das Wortspiel ist unübersetzbar.

auffällt. In weit engerem Zusammenhang mit dem Fortschritt der Handlung stehen jedoch die Ensembles (Duette, Terzette und das von Mozart besonders geschätzte Sextett), die aber außerhalb der Finali in der Minderzahl sind. Durchaus im modernen Sinn dramatisch sind die großen Finali, von denen das des zweiten Aktes wohl alle andern überragt. Wie sich hier dramatischer und musikalischer Aufbau die Hand reichen, dies zu studieren führt wohl am sichersten zur Erkenntnis der Meisterschaft Mozarts, und darum möchte ich, da eine erschöpfende Analyse der ganzen Oper den verfügbaren Raum weit überstiege, gerade hierbei etwas ausführlicher verweilen.

Um Mozarts Ensemblekunst zu verstehen, muß man zunächst die Charaktere der handelnden Personen näher ins Auge fassen. Einige kurze Charakteristiken, zu denen ich besonders auch Beaumarchais' Angaben (in seiner Anweisung: Caractères et habillements) benutze, mögen also vorausgeschickt sein.

Zunächst der Held des Stückes: Figaro. Er ist aus der alten Stegreifkomödie der Italiener hervorgewachsen, der Typ jener listenreicher Diener, die ihre Herren aus allen Verlegenheiten befreien. So war es noch im „Barbier“, im „Figaro“ ist es aber wesentlich anders: aus dem hilfreichen Diener ist der Gegenspieler des Herrn geworden; er führt die Fäden der Handlung in seinem eigenen Interesse, und „will der Herr Graf ein Tänzchen wagen, soll er's nur sagen“, — Figaro spielt ihm auf. Über die Herkunft des Namens Figaro ist schon viel gestritten worden; gewöhnlich nimmt man an, er sei aus dem spanischen „Picaro“ (Schelm, die alte Harlekinfigur) entstanden. Beaumarchais betont, daß sein Figaro vor allem die Personifikation des gesunden Menschenverstandes sei, gewürzt durch Heiterkeit und glücklichste Geistesgegenwart; keinesfalls dürfe die geringste Übertreibung hinzutreten. Das gilt auch für Mozarts Figaro. Susanne ist nach Beaumarchais eine „listige, geistreiche und lachlustige Person, aber nicht von jener fast frechen Lustigkeit unserer verderbten Soubretten.“ Bei Mozart tritt noch ein tiefes weibliches Empfinden hinzu. Man braucht nur an



Susannens berühmte Gartenarie (Nr. 27 „Deh vieni“ *)) zu erinnern, wo Susannens bräutliche Liebe in wundervoll warmen Tönen sich ausspricht. Über diese Arie ist schon viel Unsinn geschrieben worden. Die Situation ist allerdings kompliziert: Susanne steckt in den Kleidern der Gräfin, die ihrerseits Susannens Kleider angezogen hat. Figaro lauscht: er kann gut hören, aber nur spärlich sehen. Nun ist es ihm an der Stimme klar geworden, daß Susanne jemanden zum Stelldichein erwartet, der nach Figaros Meinung nur der Graf sein kann. Aber auch Susanne hat (im unmittelbar voraufgehenden Sekkorezitativ **)) bemerkt, daß Figaro „auf Wache steht“, und deshalb will sie sich den Spaß machen, ihm den Lohn für seine grundlose Eifersucht zu geben („Divertiamci anche noi, diamogli la mercè de' dubbi suoi“). Es folgt Rezitativ und Arie. Im Rezitativ kann nun Susanne mit einer gewissen Koketterie noch durchleuchten lassen, als sei es zweifelhaft, wen sie erwarte. Ihre etwas doppelsinnigen Worte lassen sich gerade so gut auf den Grafen wie auf Figaro münzen. In der anschließenden Arie aber bricht ihre wahre Liebe so deutlich durch, daß es für den Zuhörer nicht zweifelhaft sein kann, wen sie mit dem „Geliebten“ meint. Und wenn Figaro, den seine Eifersucht zum Narren hält, im darauffolgenden Rezitativ, mit sich selbst redend, Susanne als „Treulose“ (perfida) bezeichnet, so ist dies eben echt lustspielmäßig, daß der listenreiche Figaro einmal selbst gefoppt wird und über eine Liebeserklärung in Wut gerät, die an — ihn selbst gerichtet war! Somit wäre es geradezu tödlich für die Arie der Susanne, sie — wie allen Ernstes vorgeschlagen wurde — der dramatischen Situation halber — parodistisch zu singen! Komisch ist hier lediglich die

---

*) Ich zitiere stets die Breitkopf & Härtelsche Partitur der Gesamtausgabe. Die auf Knigge und Vulpius zurückgehende übliche deutsche Übersetzung ist ungenügend. Im Bedarfsfall übersetze ich örtlich. Zur Aufführung am geeignetsten ist die Münchner Fassung evidiert von Hermann Levi).

**) Die Sekkorezitative durch gesprochenen Dialog zu ersetzen, in diesem stilistisch so fein balancierten Werke eine Barbarei, die eine Bühne mitmachen sollte.

von der Treue seiner Geliebten überzeugt. Bei Constanze bedarf es natürlich so drastischer Mittel nicht: sie seufzt nur schmollend ob des Vorwurfes, sie könne den Bassa lieben. Auch Belmont ist nun überzeugt, der Geliebten unrecht getan zu haben, und in sehr feinen modulatorischen, rhythmischen und Tempiübergängen wird über ein versöhnendes Allegretto (¾) die Haupttonart D-Dur wieder erreicht (Allegro), in der ein Hymnus auf die Liebe angestimmt wird. Drei Themen



beherrschen dieses Allegro, sich durch alle Stimmen hindurchziehend. Der mozartbegeisterte Russe Wibischeff („Mozarts Opern", 1848), der sonst vielfach recht phantastischen Unsinn schrieb, macht gerade über dieses Quartett die feine Bemerkung, derartige Situationen bewiesen die Überlegenheit der Oper gegenüber dem gesprochenen Drama: „Gibt es in der Komödie etwas Unnatürlicheres als eine derartige gedoppelte Handlung, die in einem auf vier Personen genau verteilten Dialoge gleichförmig nebeneinander fortschreiten soll: zwei Liebespaare, Herrschaft und Dienstboten, die sich jedes unter sich erst streiten und dann versöhnen und sichtlich die Pausen zählen, um ihre Antwort a tempo zu geben? Je mehr der Autor Witz in solche Szenen zu bringen sich bemüht, um so mehr ist es dem sensiblen Zuschauer contre coeur. Unser Quartett ist eine solche Situation, und doch wirkt sie nicht im leisesten widerwärtig und unerträglich. Warum? Weil sich Mozart vor allem gehütet hat, in den Dialog eine die

Illusion störende Symmetrie zu bringen. Einem Dichter fehlt hier das Mittel zur doppelten Sprache. Bei Mozart führt das aristokratische Paar seine Unterredung in einer höheren Welt, während das plebejische Paar seinen Handel nach seiner Art abmacht. Die äußeren wie die inneren Gebärden beider Paare haben nichts miteinander gemein. In der Musik können beide zugleich sprechen, jedes auf seine Art, wie dies in der Wirklichkeit der Fall wäre." Hinzufügen muß man noch, daß die Weise, wie der Komponist Mozart die beiden Paare gegensätzlich charakterisiert, geradezu einen musikalischen Reiz mehr abgibt: sind doch die kurzen bewegten Rhythmen des Dienerpaares die lustigsten Kontrapunkte zu den geschwungenen melodischen Linien des aristokratischen Liebespaares. (Um nur ein besonders gelungenes Beispiel anzuführen: Blondchen singt in dem A-Dursätzchen, das dem letzten D-Dur vorangeht, in Triolen, also $\frac{12}{8}$ gegen die $\frac{4}{4}$ der andern.) Mozart, der Psycholog, der feinste Künder menschlicher Herzensregungen, ergreift in diesem Quartett Besitz von seinem eigensten Gebiet. Doch erst in den Ensembles von „Figaros Hochzeit" sollte sich seine vollendete Meisterschaft zeigen im musikalischen Ausbau einer vollendeten Komödie, der gegenüber die harmlosen Singspieltypen der „Entführung" verblassen.

2. „Figaros Hochzeit" (1. Mai 1786).

Der gewaltige Erfolg der „Entführung" ließ Mozart hoffen, auf der Bahn der deutschen Oper weiter fortschreiten zu können. Aber bald schon trat eine Wendung ein, die man vom nationalen Gesichtspunkt aus zwar bedauern mag, künstlerisch jedoch schon deswegen als eine überaus günstige Schicksalsfügung preisen muß, weil sie Mozart endlich einen kongenialen Textdichter, Lorenzo da Ponte, zuführte.

Mozarts Selbstgefühl konnte sich nur schwer damit abden, daß Kaiser Joseph II., unzufrieden mit der bei der ıtschen Oper eingerissenen Mißwirtschaft, deren Aufung ins Auge faßte und ein hervorragendes italienisches semble engagierte. So schrieb er seinem Vater am 5. Feıar 1783: „Ich glaube nicht, daß die welsche Oper sich lange

das Unglück will, daß gerade im verfänglichsten Augenblick der durch Figaros Brief argwöhnisch gemachte Graf an der Türe erscheint und stürmisch Einlaß begehrt. Zunächst behauptet die Gräfin, Susanne sei in dem verschlossenen Nebengemach, in das sich der Page geflüchtet hat. Der Graf, der dort den versteckten Liebhaber wittert, holt, nachdem er sorgfältig alle Türen verschlossen, seinen Degen. Doch als es nun Ernst werden soll, gesteht die Gräfin, daß der Page sich dort versteckte. (Inzwischen war der Page durchs Fenster geflüchtet und Susanne an seinen Platz getreten, wovon die Gräfin nichts weiß.) Hier setzt das Finale ein. Köstlich ist schon die dramatische, von Beaumarchais vorgezeichnete, von da Ponte trefflich ausgebaute Steigerung, die durch das Auftreten neuer Personen am Anfang jeder Szene hervorgebracht wird: erst entwirrt Susanne, die statt des erwarteten Pagen kommt, für die Gräfin die Situation, um sie für den Grafen noch mehr zu verwirren. Dann bringt Figaro neue Aufregung, und als dieser sich schon am Ziel, der Einwilligung des Grafen zur Heirat, glaubt, bricht das Unheil tragikomisch mit allen möglichen Komplikationen herein: Antonio, der Gärtner, deckt Figaros Spiel auf köstliche Weise beinahe auf. Auch aus dieser Schlinge glaubt sich der schlaue Fuchs schon wieder gezogen zu haben, als durch das Auftreten Marcellinens und ihrer beiden Beschützer jener köstliche „Imbroglio" (Wirrwarr) entsteht, der das Wesen eines echten Buffo-Finales ausmacht. Der ausgezeichneten dramatischen Architektur entspricht nicht minder der meisterhafte musikalische Aufbau. Es ist hier völlig unmöglich, auf die unzähligen Feinheiten des Finale im einzelnen einzugehen, all den entzückenden Wendungen nachzuspüren, mit denen die Musik jede neue Pointe begleitet. Ich möchte deshalb vor allem auf die ebenso einfache wie geniale Disposition der Tonarten, Tempi, Taktarten und der Instrumentation hinweisen, mit der Mozart die große Steigerung im Rahmen einer erstaunlichen Ökonomie aller musikalischen Mittel vollbringt.

Die Haupttonart des Finale ist Es-Dur. In ihr beginnt das Finale mit der erregten Szene zwischen dem den Degen

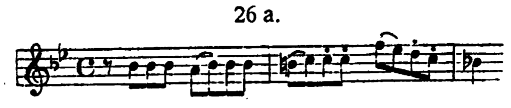
ziehenden Grafen und der ihn vergebens zu beschwichtigen versuchenden Gräfin (Allegro 4/4). Erste Überraschung: statt des erwarteten Pagen erscheint „ganz ernsthaft" (tutta grave) Susanne. Sofort nimmt die Musik einen andern Charakter an: die erregten Bläser schweigen, , und nur vom Streichquartett begleitet, tritt Susanne in B-Dur (3/8) Molto Andante vor:

25.



Anschließend an dieses allerliebste Sätzchen folgt ein Terzett in der gleichen Tonart (Allegro 4/4), das im wesentlichen von zwei zunächst im Orchester auftretenden Motiven beherrscht wird; einem munteren,

26 a.



das offenbar die beiden Frauen charakterisiert, und einem gleich sich anschließenden elegischen,

26 b.



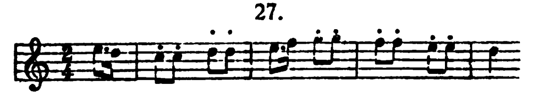
das immer dann auftritt, wenn der Graf, der sich nun von der Grundlosigkeit seines Verdachtes überzeugt hat, einen Versöhnungsversuch macht. Namentlich die Verwendung des zweiten Motivs, das unaufhörlich in allen Instrumenten auftritt, ist außerordentlich vielseitig, und es beherrscht auch den Schluß des Sätzchens, das zu endgültiger Versöhnung führen soll.

Plötzlich, als alles in schönster Ordnung zu sein scheint, ·mmt Figaro und verwirrt durch seine Unkenntnis des orangegangenen das von ihm selbst so trefflich angelegte piel. Sofort mit Figaros Eintritt nimmt das bisher etwas ·egisch gefärbte Orchester die muntere Tonart G-Dur und

den lustigen $\frac{3}{8}$-Rhythmus (Allegro con spirito) eines Hochzeitsreigens an. Bezeichnend für Mozarts Ökonomie der Mittel ist hier, daß Figaro zwar die Spielleute mit „Trompeten" ankündigt, Mozart sich aber im Gegensatz zu den modernen Komponisten (die natürlich hier sofort Trompeten eingeführt hätten) sich nicht bewogen fühlt, dem einzelnen Textwort so weit nachzugeben, und sich mit Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern begnügt, die die Musik der Spielleute trefflich andeuten. Warum? Das wird sich bald zeigen: Mozart spart sich eben die Trompeten für einen wichtigeren Augenblick auf.

Die Freude Figaros, der schon alle Schwierigkeiten besiegt glaubt, wird bald gedämpft: im nüchternen C-Dur (Andante) $\frac{2}{4}$ stellt der Wohlwollen heuchelnde Graf ein kleines Verhör mit Figaro über die Verfasserschaft des Briefes an. Wieder beherrschen zwei Themen das anschließende Quartett: das zunächst vom Grafen eingeführte, später von Figaro übernommene

27.



und dann das meist von Figaro gebrachte,

28.



das allmählich von allen Personen übernommen wird. Diese Motive sind durchaus nicht als „Leitmotive" im Wagnerschen Sinn zu fassen. Sie sind lediglich Ausdrucksmittel der Situation, innerhalb deren sie frei symphonisch, sozusagen spielerisch durchgeführt werden: ist die Situation zu Ende, so verschwinden sie völlig von der Bildfläche. Der Graf hofft immer noch auf Marcellinens Erscheinen und sucht deshalb Figaro hinzuhalten. Aber an Stelle der erwarteten Marcelline ersteht ihm unverhofft ein neuer Bundesgenosse in dem halbbetrunkenen Gärtner Antonio. Die Tonart wird F-Dur (die Rückwendung zur Haupttonart Es-Dur be-

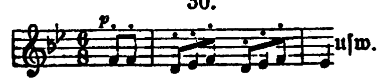
ginnt!), Allegro molto $\frac{4}{4}$. Antonio, dessen schwankende Erscheinung durch den köstlichen Rhythmus

29.



der Violinen charakterisiert wird, beklagt sich darüber, daß ihm durch einen in den Garten herabgesprungenen Menschen Blumen zerstört seien. Die allgemeine Aufregung wird durch ein unaufhörlich die Bewegung in Fluß haltendes Triolenmotiv gekennzeichnet. Antonio behauptet, der herabgesprungene Mann habe dem Pagen ähnlich gesehen, während Figaro, von den Frauen verständigt, die Schuld auf sich nimmt und der ganzen Geschichte eine harmlose Deutung zu geben sucht, bis — eine neue Schwierigkeit entsteht. Sofort hält die Musik inne (Andante $\frac{6}{8}$) und geht auch modulatorisch (B-Dur) noch entschiedener auf die Haupttonart Es-Dur zu (als ob sich der vorher so wolkenlos in G-Dur strahlende Hochzeitshimmel des Figaro immer weiter verdüstern wolle). Ein die allgemeine Beklemmung malendes Motiv

30.



begleitet die für alle Beteiligten unheimliche Frage des ahnungslosen Antonio, ob dies Schriftstück (das Offizierspatent des Pagen, das Antonio offenbar nicht lesen kann) ebenfalls dem Figaro gehöre. Der Graf glaubt nun endlich Figaro zu fassen, nimmt Antonio das Patent weg und stellt aufs neue ein Verhör mit dem Schelm an: was das für ein Blatt sei, das er da verloren habe. Figaro sucht vor allem durch allerlei allgemeine Redewendungen Zeit zu gewinnen. Inzwischen spioniert die Gräfin (gewöhnlich mit Hilfe eines Spiegels) den Inhalt des Dokuments aus, und als der Graf fragt, was denn Figaro mit dem Patent zu tun habe, erwidert ihm dieser (dem wiederum die Gräfin und Susanne soufflieren), es fehle ja das Siegel. Der Graf, der eben noch alle Trümpfe in den Händen zu haben glaubte,

ist nun aufs neue geprellt; er merkt zwar, daß etwas nicht mit rechten Dingen zugehe, aber er ist gegenüber Figaros Schlauheit machtlos. Schon scheint die Situation für Figaro endgültig gerettet, da kommt mit großem Pomp, Trompeten und Pauken (Posaunen verwendet Mozart in der Oper überhaupt nicht!) in der Haupttonart Es-Dur Marcelline in Begleitung von Bartolo und Basilio. Diese letzte Szene steigert sich in drei Abschnitten: auf ein Allegro assai folgt ein Più Allegro und schließlich auf dem Höhepunkt der Verwirrung ein Prestissimo. Die Singstimmen teilen sich in zwei Gruppen: Figaro mit der Gräfin und Susanne auf der einen Seite, der Graf mit der Gegenpartei anderseits. Scheinbar als Unparteiischer sucht der Graf mit dem öfter wiederkehrenden Motiv

31.



zur Ruhe zu mahnen: „tutto in ordine deve andar" (alles soll der Ordnung gemäß gehen). Doch die Parteien werden immer erregter (Più Allegro, Wiederkehr des pompösen Eintrittsthemas), und in den unruhigen Synkopen der das Ensemble krönenden Susanne kommt die vollständige Verzweiflung der Figaropartei, die gegenüber der mit ihrem Anhang triumphierenden Marcelline zu unterliegen droht, zum Ausdruck. Das abschließende Prestissimo stellt noch einmal den Triumphgesang gegenüber der Verzweiflung der Figaropartei fest. Während des Tumultes fällt der Vorhang.

In diesem Finale prägt sich — ebenso wie in dem des letzten Aktes, dessen eingehende Analyse hier zu weit führen würde — das aus, was Zelter in einem Brief an Goethe (12. April 1830) als das besonders neue, eigenartige und von Mozarts übrigen Opern unterschiedene in „Figaros Hochzeit" bezeichnet: den Stil der Intrige in der Musik, den die Mozart vorangehenden italienischen Buffokomponisten zwar bereits in Einzelheiten vorgebildet, nicht aber in der Mozartschen Weise ausgeführt hatten. Mit Recht sagt darum Richard Wagner: „Was der Italiener als banale

Zwischen- und Verbindungsphrasen den eigentlichen Musikstücken zugab, verwendete Mozart hier zur drastischen Belebung des szenisch-musikalischen Vorganges in der zutreffend wirksamsten Übereinstimmung gerade mit diesem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Lustspieltexte ... Hierbei verschwand denn auch das gewaltsame Verfahren gegen den Worttext; was in diesem sich nicht zur Gesangsmelodie bestimmte, blieb verständlich musikalisch gesprochen ... Der Dialog ward hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisiert, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht bis heute, keine Ahnung hatte. Mozart hatte diese symphonische Orchesterbegleitung zu so ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, daß er, wo dies der dramatischen Natürlichkeit angemessen war, die Sänger zu solcher Begleitung nur in musikalischen Akzenten sprechen lassen konnte, ohne den allerreichsten melodischen Themenkomplex zu zersetzen oder den musikalischen Fluß unterbrechen zu müssen."

Diese wundervolle Behandlung des Orchesters gibt sich gleich in der einzigartigen, thematisch nicht mit der Oper verbundenen Ouvertüre kund, die gleich einem feurigen Strom dahinzieht: „la folle journée", der tolle Tag, wie der Untertitel von „Figaros Hochzeit" hieß, scheint hier in reißendem Wirbel dargestellt zu werden. Ursprünglich hatte Mozart, wie noch in der Originalpartitur zu sehen ist, an der Stelle, wo der Rückgang ins erste Thema gemacht wird (Breitkopfsche Partitur Seite 7, Takt 140), einen Halt auf der Dominantseptime angebracht, welchem ein Andante $\frac{6}{8}$ in D-Moll folgte, von dem nur ein Takt (mit Oboesolo) erhalten ist. Mozart hat das Blatt, auf dem dieses „Andante con moto" weiter folgte, herausgerissen und während der Instrumentation den bekannten Übergang hergestellt. Daß Mozart diese Presto-Ouvertüre zum „Figaro" nicht rasch genug gespielt haben konnte, erzählt einmal Wagner. „So war's schön! Am Abend noch ein wenig schneller!" habe Mozart dem Orchester zugerufen, nachdem er es in eine verzweiflungsvolle Wut gebracht. „Hier erklärt sich alles,"

fährt Wagner fort, „auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter eben dieses Allegros, welches gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr durch rastlose Bewegung in einer gewissen Berauschung uns erhalten soll."

Durch Kantilene fesseln wollte uns dagegen Mozart vor allem in den Arien und Duetten, an denen der „Figaro" so reich ist. Von Susannens und Cherubins wundersamen Gesängen war schon die Rede, ebenso von der herrlichen Kavatine der Gräfin. Von den übrigen Arien hat sich schon seit Mozarts Zeiten der größten Beliebtheit erfreut die Arie des Figaro (Nr. 9) „Non più andrai" am Ende des ersten Aktes, eine Arie, die auf allen Gassen, in allen Schenken Popularität genoß und über die Mozart öffentlich phantasierte, ja die er sogar in die Tafelmusik seines „Don Juan" aufnahm. Der Sänger Michael O'Kelly, der den stotternden Richter in der Uraufführung sang, berichtet anschaulich aus den Proben: „Alle ersten Darsteller hatten den Vorzug, vom Komponisten selbst einstudiert zu werden, der seine begeisterten Absichten in ihre Seelen überfließen ließ. Ich werde niemals sein nur wenig belebtes Gesicht vergessen, in dem zuweilen die blitzenden Strahlen des Genies aufleuchteten; es ist so unmöglich, es zu beschreiben, wie es sein würde, Sonnenstrahlen zu malen ... Mozart war auf der Bühne mit seinem karmoisinroten Mantel und seinem mit goldener Schnur versehenen hohen Hut und gab den Musikern im Orchester das Tempo an. ... Als Benucci (der den Figaro sang) an die schöne Stelle kam: ‚Cherubino alla vittoria', die er mit wahrer Stentorstimme sang, war die Wirkung wie ein elektrischer Schlag: alle Darsteller auf der Bühne und alle Musiker im Orchester riefen, wie von einem Gefühl des Entzückens beschwingt: ‚Bravo, maëstro! Viva grande Mozart!' (Bravo, Meister! Es lebe der große Mozart!) Dasselbe Zeichen des Beifalls wiederholte sich nach dem Finale des zweiten Aktes; dies Musikstück allein würde ihn, wenn er auch sonst nichts Gutes weiter komponiert hätte, nach meiner bescheidenen Ansicht zum größten Meister seiner Kunst gestempelt haben ... Am Schluß der Oper

glaubte ich, die Zuschauer würden gar nicht wieder aufhören, Beifall zu klatschen und Mozart herauszurufen. Jede Nummer wurde wiederholt, so daß die Oper fast die Länge von zwei Opern erreichte."

O'Kelly verdanken wir auch einen Ausspruch Mozarts, der uns den tiefsten Blick in die Seele dieses Meisters tun läßt, welcher trotz seiner souveränen Beherrschung des Instrumentalsatzes doch in erster Linie Ausdrucksmelodiker ist: „Melodie ist das Wesen der Musik. Einen guten Melodienschöpfer vergleiche ich mit einem edlen Rennpferde und die Kontrapunktisten mit Mietkutschpferden." Melodie ist es, was aus allen Poren der Figaromusik hervorströmt, ihr siegreicher Zauber sichert dem Werke Unsterblichkeit. Mag Mozart in den folgenden Opern auch noch seine Meisterschaft in der Beherrschung der Kunstmittel vervollkommnet haben, jene stilistische Einheit, jenen wundervollen Ausgleich zwischen Wort und Ton, wie er sich in der Figaropartitur findet, der ein fast absolut vollendetes, ungemein dramatisches lebensvolles Textbuch zugrunde liegt, sie hat Mozart nicht noch einmal erreicht. Mozart selbst hielt das Werk besonders hoch, und der kompetenteste Richter, Rossini, der Meister des „Barbier von Sevilla", sprach das große Wort: Mozarts Figaro sei ein wahres dramma giocoso, während er selbst wie die andern italienischen Komponisten nur Opere buffe gemacht hätte. Und als unerreichtes Urbild einer wahrhaften „heiteren Oper" steht „Figaros Hochzeit" auch noch heute da. Seinen wahren Zauber entfaltet das unsterbliche Werk allerdings nur dem, der es italienisch hört. Dann erst wird das wundersame Verhältnis zwischen Wort, Ton und Gebärde uns offenbar.

3. „Don Giovanni" (29. Oktober 1787).

Trotz des großen Erfolges, den „Figaro" anfänglich in Wien hatte, fehlte es dort allmählich nicht an Gegenströmungen. Um so begeisterter wurde die Oper in Prag aufgenommen, wo Mozart unter ungeheurem Jubel das Werk dirigierte und darauf den Auftrag erhielt, für Prag eine neue Oper zu komponieren. War es doch damals noch üb-

lich, Opern auf Bestellung zu schreiben, ein Verfahren, das die größten praktischen Vorteile bot. Denn der Librettist und besonders der Komponist schrieben ihre Werke nicht ins Blaue hinein, sondern sie wußten genau, welches Ensemble die Oper darzustellen hatte und konnten somit dem Sänger seine Partie „auf den Leib schreiben". So pflegte denn der Komponist — noch zu Rossinis Zeiten — sein Werk, das er vorher vielleicht nur in allgemeinen Umrissen skizziert hatte, erst an Ort und Stelle zu vollenden. Auch Mozart verfuhr so, und es entstand die „Oper aller Opern" (wie sie E. T. A. Hoffmann nannte) „Don Giovanni" *).

Den Stoff lieferte diesmal da Ponte, dem Mozart, nachdem er mit dem Figarotext außerordentlich zufrieden gewesen, die Wahl überließ. Da Ponte schrieb gleichzeitig drei Operntexte: einen für Salieri, einen für Martini und einen für Mozart. Nachts schrieb er, wie er zum Kaiser sagte, für Mozart und dachte an Dantes „Hölle", morgens für Martini in Gedanken an Petrarca und abends für Salieri, indem er an Tasso dachte. Man darf diesem geistreich hingeworfenen Vergleich des „Don Giovanni" mit der „göttlichen Komödie" Dantes keine allzu große Bedeutung beimessen. Jedenfalls verdienen die persönlichen Umstände, unter denen da Ponte, der galante Welt-Abbate, das Werk schrieb, mehr Beachtung als der Hinweis auf Dante: „Ein schönes Mädchen von 16 Jahren, das ich nur als Tochter hätte lieben sollen, aber — —**) wohnte mit ihrer Mutter in meinem Hause; sie hatte die Sorge für das Hauswesen und die Erlaubnis, auf ein Glockenzeichen in meine Stube zu kommen, das ich wahrlich sehr oft ertönen ließ, besonders wenn es mir schien, als wenn die Inspiration sich abzukühlen begänne. Zunächst erlaubte ich ihr sehr oft solche Besuche,

*) Die italienische Form des Namens ist aus Gründen der musikalischen Deklamation der in Deutschland meist gebräuchlichen spanischen Form „Don Juan" vorzuziehen. Die korrekte Aussprache lautet: Don Chuàn, wobei das „Don" keinen Nasenlaut haben darf, das „ch" hart wie im deutschen Worte „doch" und das „u" als kurzer Vorschlag zu sprechen ist. Der Ton ruht auf der letzten Silbe. Die in Deutschland übliche französelnde Aussprache ist unsinnig.

**) Die Gedankenstriche sind von da Ponte!

schließlich aber mußte ich sie weniger häufig sehen, um nicht allzuviel Zeit mit Liebeszärtlichkeiten zu verlieren, in denen sie eine vollkommene Meisterin war." So schrieb da Ponte „zwischen einer Flasche Tokaierwein, einer Dose mit Sevillatabak, einer Tasse Kaffee und seiner 16 jährigen Muse das Textbuch zum ‚Don Giovanni'". Oder richtiger gesagt: er bearbeitete es nur zum Teil.

Im Karneval 1787 (also im gleichen Jahre) war nämlich in Venedig ein von Giovanni Bertati (dem Textdichter der Cimarosaschen „Heimliche Ehe") nach älteren Vorlagen gedichtetes und von Giuseppe Gazzaniga komponiertes „Capriccio dramatico" erschienen, eine ergötzliche Szene aus dem Leben einer in Deutschland reisenden italienischen Operntruppe, die zum Schluß eine einaktige Komödie „Don Giovanni ossia il convitato di pietra" (Don Juan oder der steinerne Gast) aufführte. In diesem Textbuch, das 25 Szenen umfaßt, haben wir, wie Chrysander zuerst (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1888) unwiderleglich nachgewiesen, das unmittelbare Vorbild für da Pontes Textbuch vor uns. Es treten hier (mit kleinen Abweichungen) dieselben Personen wie bei Mozart auf, und auch die Hauptsituationen sind die gleichen. Und trotz alledem: das Textbuch Bertatis verhält sich zu dem da Pontes wie eine Bleistiftskizze zu einem lebensvollen Gemälde. Um nur einen einzigen, aber für Mozarts Werk entscheidenden Unterschied anzuführen: Bertati hatte — ganz wie bei Mozart — Donna Anna zu Anfang im Kampf mit Don Giovanni eingeführt, dann aber verschwand sie (weil die Sängerin eine neue Rolle übernehmen mußte) unbegreiflicherweise im Dunkel eines Klosters. Erst da Ponte hat — wahrscheinlich unter Mozarts Einwirkung — den Charakter der Donna Anna dramatisch lebensvoll durchgeführt und an allen Phasen der Handlung teilnehmen lassen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Charakteristik der Donna Anna dann in jener Szene, wo sie in Don Juan nicht nur den nächtlichen Verführer, sondern auch den Mörder ihres Vaters erkennt. Trotz alledem bleibt aber in ihrer Gestaltung ein Rest, den zu erklären sich die geistvollsten Interpreten und Mozartbewunderer, allen voran E. T. A.

Hoffmann, bemühten. Gerade die Donna Anna läßt bei da Ponte in ihrem Charakter Einheit und Klarheit vermissen, und überhaupt weist der „Don Juan" da Pontes an verschiedenen Stellen Lücken und Dunkelheiten auf, die zum Teil aus der Umarbeitung des Bertatischen Textes stammen, zum Teil aber nur dadurch ihre Erklärung finden, daß auch der Bertatische Text auf eine lange, durch manche Zwischenglieder verdorbene Tradition des bereits ursprünglich schon nicht einheitlichen Stoffes zurückgeht.

Aus uralten Volkssagen, die vielleicht schon früher volkstümlich dramatisiert wurden, hat der Mönch Gabriel Tellez (1571—1648), ein Zeitgenosse des Lope de Vega, unter dem Schriftstellernamen Tirso de Molina einer der besten dramatischen Dichter Spaniens, mit seinem Drama „El burlador de Sevilla y convidado de piedra" (Der Schelm*) von Sevilla und der steinerne Gast, gedruckt 1630), den Stoff zum ersten Male der Weltliteratur erobert und aus ihm mit genialer Treffsicherheit die Szenen entwickelt, deren Urbild noch heute durch da Pontes Arbeit schimmert.

Die Doppelung des Stoffes, die schon in dem Titel der Molinaschen Komödie zutage tritt, weist deutlich darauf hin, daß hier zwei völlig verschiedene Sagen miteinander verschmolzen sind. Wie späterhin Wagner durch die Identifizierung Tannhäusers mit Heinrich v. Ofterdingen die Tannhäusersage mit der ihr ursprünglich gar nicht verbunden gewesenen Erzählung vom „Sängerkrieg auf Wartburg" verband, so hat Tirso — oder vor ihm wohl bereits das Volk — die Gestalt des vielleicht historischen Frauenverführers Don Juan mit der uralten Sage von jenem Mann verbunden, der den Spott an einem Toten so weit treibt, daß er dessen Steindenkmal zu Gaste lädt und für diese Ruchlosigkeit mit ewigem Verderben bestraft wird. Älter als die Don Juan-Geschichte ist jedenfalls die Sage vom steinernen Gast, deren Grundlage die Verhöhnung der Heiligkeit der

*) „Burlador" bedeutet eigentlich „Spötter" mit der besonderen Bedeutung der Verspottung des Heiligen. Die meist zitierte Übersetzung „Verführer" ist unrichtig. Ich glaube, daß das Wort „Schelm" die Nuance am besten trifft.

Toten ist. Der Lebende, der des Toten spottet, muß zur Strafe selbst den Tod erleiden. Daß diese Sage ursprünglich in keinem organischen Zusammenhang mit der Don Juan-Sage steht, ist gewiß, und auch in Mozarts Oper fällt die lockere Verbindung deutlich auf. Don Juan, der den Komtur in einem damals durchaus statthaften Ehrenhandel getötet hat, also nach den Begriffen seiner Zeit kein gewöhnlicher Mörder ist, geht bei Mozart weder wegen seiner Weiberverführung, noch wegen des Duells, sondern lediglich deshalb zugrunde, weil er die Statue des getöteten Komturs verhöhnt. Diese einseitige Motivierung widerspricht den Elementargesetzen dramatischen Aufbaues, und es zeigt sich deshalb die ganze Größe und szenische Sorgfalt Tirso de Molinas bereits in dem e i n e n Umstand, wie er die beiden Verbrechenssphären des Don Juan ineinander verflicht. In Tirsos Komödie (die deutsch von C. A. Dohrn 1841 und L. Braunfels 1856 wiedergegeben wurde) schwört Don Juan der Bäuerin Aminta (aus der bei Mozart Zerline wurde): „Wenn ich dir jemals Wort und Treue breche, so bitt' ich Gott, für solchen Frevel werde mir gleich der Tod (für sich:) von eines Toten Hand; Gott verhüte, daß mich ein Lebend'ger töte!" Mit dieser jesuitischen „reservatio mentalis" (geheimer Vorbehalt) sucht Don Juan den Schwur unwirksam zu machen. Nun erst versteht man, warum Don Juan „von eines Toten Hand" fällt: denn Gott macht das anscheinend Unmögliche möglich und nimmt den Frevler bei seinem eigenen Wort.

Die Gestalt des Don Juan selbst, die großartigste Figur der spanischen Bühne, wurde stets von den Spaniern als nationales Spiegelbild angesehen, genau so wie der Deutsche den Faust als Abbild seines Wesens empfindet. Den „Faust des Südens" hat man deshalb nicht mit Unrecht den Mann genannt, der nach Goethes Wort „im Genuß verschmachtet nach Begierde", und kein Geringerer als Goethe selbst stellte beide Werke nebeneinander, wenn er zu Eckermann am 12. Februar 1829 sagte, eine Musik zum „Faust" müßte im Charakter des „Don Juan" sein: Mozart hätte den „Faust" komponieren müssen. Und als Schiller am 29. Dezember 1797

Goethe gegenüber große Hoffnungen auf eine ideale Gestaltung des Opernwesens ausdrückte, erwiderte ihm Goethe mit dem Hinweis auf den „Don Juan", der Schillers Hoffnung „auf einen hohen Grad erfüllt" habe: „dafür steht aber auch dieses Stück ganz soliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt".

In der Tat ist hier der Anteil Mozarts in einem so hohen Grade bestimmend gewesen, daß nur aus dem Wesen seiner Musik heraus (wie das E. T. A. Hoffmann erstmals getan) die unvollkommen gestaltete Handlung zu unmittelbarem Gefühlsverständnis kommen kann. Im übrigen sind wir, so mißlich das auch sein mag, hier mehr als sonst darauf angewiesen, mit Hilfe der Urgestalt des Dramas Dunkelheiten des da Ponteschen Textes zu erhellen.

Don Juan, der uns unablässig als der erfolgreiche Verführer geschildert wird, spielt bei da Ponte eine wenig rühmliche Rolle: von den drei Frauen, die ihm gegenübergestellt werden, hat er, soweit die Handlung deutlicher wird, nur Donna Elvira infolze ener Scheinehe besessen. Aber dieses Verhältnis spielte sich vor Beginn der eigentlichen Handlung ab und bleibt darum trotz mancher Andeutungen der Beteiligten recht unklar. (Daß Elvira die rechtmäßige Gattin Don Juans sei, wie übereifrige Kommentatoren behaupten, ist ein Unding: man stelle sich nur die Unmöglichkeit eines verheirateten Don Juan vor!) Nicht sehr viel klarer wird uns das, was unmittelbar vor Aufgehen des Vorhanges zwischen Don Juan und Donna Anna vorgegangen ist, durch die nachträgliche Erzählung der Donna Anna (Nr. 10 Rezitativ). Die ungelöste Hauptfrage lautet nämlich: ist dem Don Juan sein verfängliches Vorhaben bei Donna Anna ganz oder teilweise geglückt? und im Zusammenhang damit: liebt Donna Anna den Don Juan? oder wenigstens: hat sie ihn geliebt, bevor er ihren Vater tötete? Diese Fragen sind durchaus nicht müßig und haben zu lebhaften Erörterungen geführt, die wiederum an das tiefste Problem der Don Juan-Gestalt rühren.

E. T. A. Hoffmann, der große Romantiker, beschreibt in seiner „Phantasie in Callots Manier" „Don Juan" (1814)

den Verführer folgendermaßen: „Eine kräftige, herrliche Gestalt, das Gesicht männlich schön; eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen; das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden." Wer d'Andrade oder Forsell als Don Juan hörte und sah, weiß, wie treffend diese Charakteristik ist. Und weiter fährt Hoffmann fort, nachdem er auseinandergesetzt, daß der Don Juan-Text, ohne tiefere Bedeutung gefaßt, es kaum begreifen ließe, wie Mozart zu ihm eine solche Musik denken und dichten konnte: „Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der mutwilligerweise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bei der Verteidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet, — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches." Es ist vielmehr das Dämonische, das Ewig-Männliche in Don Juan, was Mozarts Töne verklären. Don Juan ist — man möge mich nicht mißverstehen — gewissermaßen der wiedererstandene antike Priapus, der Gott der männlichen Zeugungskraft, in eigener Person, und darum sind ihm na urgemäß alle Frauen, die in seine Nähe kommen, mit ihrem Willen (wie Elvira und Zerline) oder sogar gegen ihren Willen (wie Donna Anna) verfallen. Dieser potenzierten Männlichkeit kann kein echtes Weib widerstehen, weil Don Juan eben nicht e i n Mann, sondern d e r (von Natur aus polygame, also unersättliche) Mann ist. Daß ihn die pfäffische Phantasie des Mittelalters wegen seiner „Freveltaten" pflichtgemäß in die christliche Hölle abfahren ließ, darf uns also nicht wundernehmen. So sehe ich die Gestalt des Don Juan. Auch Hoffmann scheint etwas Ähnliches vorgeschwebt zu haben, doch war er noch zu sehr in romantisch-christlichen Vorstellungen befangen, um den Urgrund klar zu erblicken. So operiert er mit dem Teufel, der Don Juan in seine Schlinge gelockt

habe: „In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt ... Vom schönen Weibe zum schöneren rastlos fliehend; bis zum Überdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihre Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend; immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte Don Juan doch zuletzt alles irdische Leben flach und matt finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer ... Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzendes Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer!"

Mehr psychologisch faßt der nordische Philosoph Sören Kierkegard (Gesammelte Werke, deutsch bei Diederichs, Bd. 1, 1911) das Problem: „Don Juan ist ein Verführer ... Bei einem Verführer setzt man im allgemeinen Reflexion und Bewußtsein voraus, und damit Ränke, List, schlaue Berechnungen. Aber dieses Bewußtsein fehlt Don Juan. Auf diese Weise verführt e r nicht. Er begehrt. Seine Begierde ist der Verführer. So verführt er. Er genießt die Befriedigung der Begierde. Sobald er keinen Genuß mehr spürt, sucht er von neuem, und alles wiederholt sich immer wieder. Gewiß betrügt und täuscht er, aber er geht nicht auf Betrug und Täuschung aus. Die weibliche Sinnlichkeit, die Juans männlicher Sinnlichkeit antwortet, die ist es, durch die die Verführten betrogen werden. Es ist ihr Schicksal ... Der Macht des Gedankens bedarf Don Juan nicht. Gibt man sie ihm, so hört er auf, musikalisch zu sein ... Der reflektierende Don Juan (Lord Byrons) genießt in ganz an-

derem Sinne als der rein sinnliche, der musikalische Don Juan. Dieser genießt die immerwährende Befriedigung seines Begehrens, jener den langen Weg dahin. Was ist nun aber die Kraft, durch die Don Juan verführt? Die Kraft der sinnlichen Begierde. Er begehrt in jedem Weibe die vollste Weiblichkeit. Begehren heißt zu finden glauben."

Sowohl nach Hoffmanns wie nach Kierkegards Meinung hat Don Juan auch Donna Anna verführt. Hoffmann erläutert diese zunächst sonderbar anmutende Interpretation derart, daß er „ohne alle Rücksicht auf den Text", nur nach der Musik, das Verhältnis beider im Kampf begriffener Naturen derart sieht: „Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan gegenübergestellt. So wie Don Juan ein wunderbar kräftiger Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte ... Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung eines nichtigen Strebens zu entreißen? — Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die Tat geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle, durchströmte ihr Inneres und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur Er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter Tat entfliehen wollte, da umschlang sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären (?) Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte, — selbst die im Innersten ihres Gemütes in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte und nun gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von

tödlichen Martern beängstigten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigener sicherer Untergang. — Sie fordert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf; sie verfolgt selbst den Verräter, und erst, als ihn die unterirdischen Mächte in den Orkus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger, — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: „lascia, o caro, un anno ancora allo sfogo del mio cor!“ (Laß mir, o Teurer, noch ein Jahr zur Erleichterung meines Herzens!) Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals d i e umarmen, die ein frommes Gemüt davor rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.“

Wenn wir aus dieser genialen Phantasie den romantischen „Satan“ ausschalten, so bleibt eine feine psychologische Einsicht in das Verhältnis des Don Juan zu der einzigen ihm ebenbürtigen Frau, die in der Oper auftritt. Restlos erklären läßt sich das unklare Verhältnis, das da Ponte aus dem Bertatischen Text übernahm, nur, wenn wir auf Tirso de Molinas Komödie zurückgehen: dieses Werk beginnt mit einer Szene zwischen der Herzogin Isabella (die schon von Bertati mit der Donna Anna verschmolzen ist) und Don Juan; dieser ist, verkleidet als Herzog Ottavio, (Isabellas Bräutigam), in nächtlichem Dunkel bei ihr erschienen, hat sie verführt und schwört ihr dafür, sie zu ehelichen. Im letzten Augenblick erkennt sie bei Licht, daß sie einen Fremden umfangen hat; sie ruft laut um Hilfe, und es erscheint der König von Neapel (der erste Teil des Stückes spielt in Neapel, und erst später wird die Handlung nach Spanien verlegt) sowie Don Piedro, Juans Oheim. Diese Szene muß zur Erklärung der Oper herangezogen werden, weil wir von der ganz ähnlichen Szene zwischen Don Juan und Donna Anna (genau wie in der Oper) nur den Schlußauftritt erleben. Bei Tirso spielt sich die Sache so ab, daß Donna Anna ihren Bräutigam de la Mota nachts zu sich bestellt, um ihm ganz anzugehören. Sie will auf diese Weise einer ihr vom Vater aufgezwungenen Verlobung entgehen. Zum Zeichen für die Dienerin soll der Bräutigam sich in einen roten Mantel hüllen. Don Juan kommt durch einen Zufall in den Besitz

des Briefes und beschließt, an Motas Stelle Annas Gunst zu genießen. Er gibt also dem Mota die Botschaft (die ihm eine Dienerin Annas für den Freund ausgerichtet habe) nur mündlich weiter und bezeichnet diesem eine spätere Stunde für das Stelldichein. Inzwischen gibt er vor, einem galanten Abenteuer in einem zweifelhaften Hause nachzujagen, wo Mota eine Freundin hat, und dieser leiht Juan dazu im Scherz seinen roten Mantel. Im Besitz des Mantels aber gelingt es dem Don Juan, im Dunkel Anna zu erobern. Daß es ihm wirklich gelang, scheinen Annas eigene Worte im 16. Auftritt des zweiten Aktes bei Tirso de Molina deutlich zu sagen. Diese Szene und die unmittelbar anschließende, wo ihr Vater Don Gonzalo (der Komtur) erscheint und von Don Juan im Duell getötet wird, entsprechen genau dem Beginn der Oper.

So dramatisch bewegt und ungemein packend dieser Anfang auch ist, so wenig ist er doch dem Charakter des Werkes gemäß, das von da Ponte bezeichnet ist als „dramma giocoso" (heiteres Drama), von Mozart in seinem Kompositionsverzeichnis sogar als „Opera buffa" (Scherzoper; das Wort „buffo" bedeutet eine viel übermütigere Art des Scherzes als das Wort „giocoso"). Wenn auch das Duell nach den Ehrbegriffen der Degenkomödien nicht ohne weiteres als Mord zu bezeichnen ist, so kommt doch eine ernste Grundstimmung schon hier zum Durchbruch und breitet ihre Schleier immer weiter über das Werk aus bis zu Don Juans Untergang. Dann aber — das ist das merkwürdigste — kommt in dem Schlußsextett bei Mozart wieder das heitere Element zum Ausdruck. Auch die Komödie des Tirso schloß lustspielartig in „gutem" Sinne. Nach Don Juans Untergang (in der Kirche, wohin ihn der Komtur zu Gast geladen) erscheinen alle übrigen Personen der Handlung, denen Don Juans Diener Catalinon (in der Oper: Leporello) den Untergang seines Herrn berichtet. Und dann findet jeder Topf sein Deckelchen: Catalinon berichtet, Don Juan habe noch vor seinem Tode bekannt, daß „Donna Annas Ehre rein geblieben" (!), „weil ihn die Leute hörten, eh' er noch vollführte den Betrug", und auf diese tröstliche Kunde hin kehrt

der brave Mota zu Donna Anna zurück, um sie zu heiraten. Ebenso heiratet der schon bei Tirso sehr schwächliche Octavio die Isabella, (die vom König dem Don Juan als Frau zugedacht war), mit der Begründung, sie sei nun „verwitwet“ (!), und auch der betrogene Bauer Patricio (in der Oper: Masetto) heiratet sein Schätzchen, „auf daß es mit dem steinernen Gast zu Ende komme“. Aus diesem treuherzigen Komödienschluß ist das heitere Ende der Oper hervorgegangen, und dieser Schluß entspricht dramatisch und musikalisch durchaus der naiven Empfindungswelt des Werkes. Es ist deshalb — schon musikalisch (wegen des tonal unvollkommenen Abschlusses) — eine Barbarei, dem „Don Juan“ das Schlußensemble zu streichen. Schon E. T. A. Hoffmann wies darauf hin, daß der heitere Schluß zur Entspannung unbedingt notwendig sei. So hat man denn, nachdem man längere Zeit hindurch, um das Werk als „ernste Oper“ geben zu können (o über diesen philosophischen „Ernst“ der Deutschen!), den Schluß weggelassen, ist jedoch wieder, seit dem Vorgange der Münchener Mozartfestspiele, zum ursprünglichen Schluß zurückgekehrt. Auch sonst geht die Münchener Übersetzung (revidiert von Levi) am getreuesten auf das Original zurück; daneben ist die Wiener Einrichtung Kalbecks ehrenvoll zu erwähnen. Die zahlreichen sonstigen Verdeutschungen (auch die vom Deutschen Bühnenverein „preisgekrönte“ von Scheidemantel) erfüllen ihren Zweck bedeutend weniger. Eine wirklich vollkommene Übersetzung des Don Juan scheint überhaupt ein unlösbares Problem zu sein: der Charakter der deutschen Sprache widerstrebt jener Leichtflüssigkeit, die dafür erforderlich wäre. Wer den „Don Giovanni“ einmal in der Urgestalt gehört hat, weiß, daß die Sonne der italienischen Sprache erst die von südlichem Gluthauch belebte Mozartsche Schöpfung ins rechte Licht setzt.

„Wie dürfte es uns beikommen,“ — schreibt Richard Wagner einmal — „am ‚Don Juan‘ etwas ändern zu wollen? Fast jeder Opernregisseur nimmt sich einmal vor, den ‚Don Juan‘ zeitgemäß herzurichten, während jeder Verständige sich sagen sollte, daß nicht dies Werk unserer Zeit gemäß, sondern wir uns der Zeit des ‚Don Juan‘ gemäß umändern

müßten, um mit Mozarts Schöpfung in Übereinstimmung zu geraten.“ Es kommt also auch für unsere Betrachtung nicht auf die Gestalt an, in der das Werk uns an den verschiedenen Bühnen (in allerlei „historischen“ Verbrämungen) vorgeführt wird, sondern wie Mozart und da Ponte selbst es gestaltet haben*). Es hat sich nur ein einziges Exemplar des Originaltextbuches, und zwar im Besitz des Grafen York von Wartenburg auf Klein-Oels bei Ohlau erhalten. Dieses Buch hat Leopold v. Sonnleithner im Jahre 1867 zum ersten Male veröffentlicht, und zwar mit den zum Teil in der Partitur nicht enthaltenen szenischen Angaben, aber auch mit den Zusätzen, die Mozart dem da Ponteschen Textbuch gab. (Um nur ein Beispiel zu nennen: die Tafelmusik des zweiten Aktes, bei der Mozart den zwei Stücken seiner Rivalen Martin und Sarti unmittelbar die Lieblingsarie der Prager, „non più andrai“ aus „Figaro“, folgen läßt, ist ein Einfall Mozarts, der hierzu die Worte Leporellos improvisierte: „questo poi la conosco pur troppo“ (dieses Stück kenne ich nur allzu gut). Den erstmaligen korrekten Wiederabdruck der Originalpartitur (aus dem Besitze der Frau Pauline Viardot-Garcia in den des Pariser Konservatoriums übergegangen, nachdem sich kein deutscher Käufer gefunden hatte!) verdanken wir Bernhard Gugler, 1868: „Mozarts Don Giovanni, Partitur, erstmalig nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung“ (Leipzig, Leuckart, zweite Auflage); mit Ausnahme der neuen, ebenfalls unzulänglichen Übersetzung ist dies eine treffliche Arbeit, weit korrekter als die in den „Sämtlichen Werken“ Mozarts bei Breitkopf erschienene Partitur, deren Irrtümer Gugler in einem besonderen Anhang aufführt. Hier haben wir also die für uns allein maßgebende Gestalt des viel mißhandelten Werkes. Danach heißt der Titel der Oper: „Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.

*) Schwierig ist allerdings die Kostümfrage; die Tafelmusik des ...ten Aktes deutet auf die Mozartsche Zeit, und, obwohl der Stoff ...anisch ist, denkt man doch, da auch musikalisch jedes Lokal...lorit fehlt, eher an Italien. Gewöhnlich nimmt man jetzt die Ko...me von 1630, also die Zeit des Tirso de Molina und Velasquez.

Dramma giocoso in due Atti" (Der bestrafte Wüstling oder Don Juan. Heiteres Drama in 2 Akten). Gegenüber den Versuchen, das Werk durch eine Fülle blendender, abwechselnder Dekorationen zu einem Ausstattungsstück zu machen, sei bemerkt, daß die szenische Einrichtung da Pontes mit ganz bescheidenen Mitteln arbeitet: für die ersten Auftritte ist lediglich ein „Garten vor dem Hause der Donna Anna", für die vierte Szene nur eine „Straße" vorgesehen, und mit dieser letzten Dekoration läßt da Ponte das Stück bis zum Beginn des 16. Auftritts (also nach der sogenannten „Champagner-Arie") spielen. Es ist auch gar nicht schwierig, diese „Straße" so einzurichten, daß darin sowohl das ländliche Wirtshaus (mit der Bauernhochzeit) wie das Lusthaus des Don Juan („es ist nicht weit von hier") zu sehen ist. Zur 16. Szene hat da Ponte einen „Garten mit zwei von außen verschlossenen Pforten" vorgeschrieben, also den Garten im Innern von Don Juans Palast. Für das Ballfest bemerkt da Ponte nur: „Erleuchteter Saal, der für ein großes Tanzfest vorbereitet ist". Man sieht, es ist genug Spielraum für die Phantasie unserer Regisseure, ohne daß man von den deutlichen Vorschriften des Textdichters abzuweichen braucht. Immerhin ist es gut, wenn die Verwandlungen (am besten mit Hilfe einer Drehbühne) so rasch vonstatten gehen können, daß störende Pausen möglichst vermieden oder aufs äußerste abgekürzt werden. Dies gilt besonders für den lange nicht so geschlossen aufgebauten, in einzelne, an sich zwar wirkungsvolle, aber wenig zusammenhängende Szenen zerfallenden zweiten Akt. Für die erste Szene hat da Ponte lediglich „Straße" vorgeschrieben. Es ist die Straße vor dem Hause der Donna Elvira, es kann also, wenn Elvira in dem Gasthaus abstieg, vor dem die Bauernhochzeit stattfand, sogar die gleiche Dekoration wie im ersten Akt benutzt werden. Erst von Szene 7 ab (dem Sextett Nr. 21) wechselt die Szenerie, für die eine merkwürdige Bezeichnung gebraucht ist: „Eine dunkle Vorhalle im Erdgeschoß von Donna Annas Hause". Daß die sechs so verschiedenartigen Personen (Anna, Octavio, Elvira, Leporello, Masetto und Zerlina) gerade an diesem Ort zusammenkommen, ist recht unwahrscheinlich; ein neu-

traler Platz, etwa ein öffentlicher Garten mit Gittern, wäre ja wirklich zutreffender. Im übrigen dürfte der Zuschauer wohl kaum auf die Vermutung kommen, daß der „bujo loco" (dunkle Ort), von dem die Rede ist, sich gerade im Palast der Donna Anna befindet, in den hineinzugeraten Leporello am wenigsten Ursache hat, zumal er als „Don Giovanni" verkleidet ist! Bei der Sorglosigkeit, mit der da Ponte seinen Text schrieb, sind derartige Versehen leicht erklärlich. Auch die Angaben da Pontes zur Kirchhofsszene beruhen wohl auf Flüchtigkeit, da er neben der „Statue des Komturs" (für die ausdrücklich also kein Pferd vorgesehen ist) „mehrere Reiterstatuen" verlangt, durch die selbstverständlich die Statue des Komturs ihre Wirkung einbüßen würde. Im Text steht jedenfalls nichts vom „Gouverneur zu Pferde", der nur ein Produkt der Rochlitzschen Übersetzung ist. Die Szene wechselt für die Arie der Donna Anna „Non mi dir", die sogenannte „Briefarie" (so genannt, weil unsinnigerweise lange Zeit das einleitende Rezitativgespräch der Anna mit Octavio fortgelassen wurde und man Anna mit einem Brief Octavios auftreten ließ, auf den sie die Arie als Antwort sang). Diese Arie soll in einer „camera tetra", also einer dunklen Kammer, gesungen werden, — eine Vorschrift, die angesichts der vielen Nachtszenen nicht recht praktisch erscheint. Für das Finale schreibt da Ponte nur vor: „Saal; Don Giovanni, Leporello, einige Musikanten, ein zum Speisen gedeckter Tisch. Bei Szene 15 erlischt der Kronleuchter, so daß alles folgende im Dunkel spielt." Als der Geist verschwindet (was da Ponte nicht besonders anmerkt), bricht nach des Dichters Vorschrift Feuer von verschiedenen Seiten hervor, und ein Erdbeben entsteht. Die von da Ponte ausdrücklich als „unterirdisch" bezeichneten Geister dürfen nicht (wie das lange geschah) sichtbar in Erscheinung treten; je mehr Spielraum die Phantasie hat, um so wirkungsvoller bleibt die Szene. „Das Feuer wächst. Don Juan verschwindet", mit diesen wenigen Worten bezeichnet da Ponte die Katastrophe. Zu der letzten Szene, über deren Gestaltung man sich vielfach den Kopf zerbrochen hat, ist zu bemerken, daß da Ponte lediglich den Auftritt der sechs Personen „mit Gerichtsdienern" vorschreibt. Da-

nach hätte Octavio seine Drohung, den Don Juan gerichtlich zur Verantwortung zu ziehen (weil er ihn ritterlich nicht mehr für „satisfaktionsfähig" hält), wahr gemacht; aber ob die Schlußszene dadurch gewinnt, daß man einige, dem Publikum nicht recht erklärliche fremde Gestalten herumstehen läßt, ist sehr fraglich.

Ich habe diese da Ponteschen Bühnenanweisungen, zu denen noch zahlreiche andere treten könnten, nur deshalb hierher gesetzt, um zu zeigen, wie ungemein primitiv die Mittel der Uraufführung waren: „Ein Stuhl, ein Tisch und eine Primadonna, das war die gebräuchliche Signatur der damaligen Opernregie". (Possart.) Es steht uns, im Besitz ganz anderer Mittel, natürlich frei, die Technik unserer Zeit auch auf Mozartsche Bühnenbilder anzuwenden. Nur eines darf man jedoch dabei nicht vergessen: die Technik darf nicht Selbstzweck werden, sondern muß immer nur ein dienender Faktor bleiben; aus dem Geist der Mozartschen Musik, nicht ohne ihre Berücksichtigung oder gar gegen sie (auch das kommt vor!) soll inszeniert werden. Auch die Regie muß in allen zweifelhaften Fällen zunächst der Musik und nicht nur der Dichtung gehorsame Tochter sein, so weit sich das natürlich mit den notwendigen dramatischen Forderungen vereinigen läßt.

Obwohl da Ponte vielfach mit einem fremden Kalbe — dem Textbuch Bertatis — gepflügt hat, und obwohl sich in seiner Dichtung manche Unklarheit und Flüchtigkeit bemerkbar macht, so haben doch zu allen Zeiten kompetente Beurteiler das Buch des „Don Juan" als ideale Vorlage für den Musiker bewundert, nicht nur die Komponisten, sondern auch die Dichter. So meint Grillparzer in einer Tagebuchnotiz (1822): „Wenn der Text der Oper Don Juan, die Mozart komponiert hat, unmittelbar, wie nicht zu bezweifeln*), aus Molières „Festin de pierre" gezogen ist, so kann man der Kunst des Bearbeiters, seiner Kenntnis dessen, was zur

*) Tatsächlich hat da Ponte Molières Stück nicht gekannt; aber Molière kannte offenbar italienische volkstümliche Komödienspiele, die den gleichen Stoff behandeln, und so haben Molière und da Ponte vielfach aus derselben Quelle geschöpft.

Oper gehört, und tiefen Einsicht in das Wesen der Musik nicht genug Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Bearbeitung ist ein Muster für alle ähnlichen."

Und Richard Wagner, der wohl ein noch kompetenterer, weil ganz anders gearteter Richter war, schrieb: „Gewiß ist, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühenden Farben der Mozartschen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradewegs unmöglich war. Die in Mozarts Hauptwerk von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten sehen wir aber im ferneren Verlauf der Entwicklung der Oper gänzlich wieder verschwinden."

Daß die Musik zum „Don Juan" eines der größten Wunderwerke der Tonkunst sei, darüber sind sich zu allen Zeiten bis auf den heutigen Tag die berufensten Beurteiler einig gewesen. C. M. v. Weber z. B. stellte den „Don Juan", wie sein Sohn erzählt, unter allen Musikwerken am höchsten und führte in Prag 1813 das Werk genau nach den Angaben des alten Bassi, für den Mozart die Titelrolle geschrieben hatte, auf. Als man Rossini fragte, welche seiner Opern ihm am liebsten sei, erklärte er allen Ernstes: „eh bien, c'est Don Giovanni". Gounod, der eine begeisterte Studie über „Don Juan" (Paris 1890) veröffentlichte, sagt, er habe das unsterbliche Werk so oft gelesen und gehört, daß er es nicht ohne eine Kniebeugung des Geistes anhören könne; es sei unbestreitbar das absolut schönste Werk der Musik. „Mozart! .. Don Juan! .. man wird sagen, daß ich immer darauf zurückkomme! Ja, ohne Zweifel, ebenso wie ich ohne Aufhören auf das Evangelium des Schönen zurückkäme, wenn wir ein solches hätten" ... Und schließlich Richard Wagner: „Hier zeige ich Euch den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu

sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! Seht seinen ‚Don Juan'! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisieren vermocht als hier?"

„Don Giovanni" ist, daran müssen wir festhalten, wenn wir das Werk nicht gänzlich mißverstehen wollen, ein „Dramma giocoso", wie da Ponte, oder gar eine „Opera buffa", wie Mozart sich ausdrückte. So komisch auch die Situationen vielfach sind, so ist aber doch das Merkwürdige an diesem heiteren Werke, daß es nur eine einzige rein komische Person besitzt: Leporello, den Diener des Don Juan. Leporello ist der Nachkomme des alten Hanswurst, der als Gracioso in der spanischen, als Arlechino in der italienischen und als Sganarell in der französischen Komödie sein fröhliches Dasein führte, aber aus dem Typus der älteren Komödie heraus verfeinert ist zum Individuum, zu einer Art von Parodie des Helden, dessen glorreichem Vorbild er vom Standpunkt des Kammerdieners aus nachzustreben sich bemüht, ohne den Dämon seines Herrn auch nur zu ahnen. So ist — sowohl für Don Juan wie für Leporello — nichts charakteristischer als die sogenannte „Registerarie" (Nr. 4) des Leporello, die einen bedeutsamen Teil der Exposition darstellt, ja einzig und allein über das gesamte „Vorleben" des Helden erschöpfenden Aufschluß gibt. Erst von diesem Zentrum aus betrachtet, gewinnen wir einen Überblick über die Verführertätigkeit des größten Weiberjägers der Welt. Charakteristisch ist hierbei, daß eine ähnliche Szene in der noch nicht allzu heiteren Komödie des Tirso de Molina sich nicht findet. Erst die italienischen Stegreifkomödianten, die auf Grund einer Gilibertischen Komödie (1652 in Neapel: Il convitato di pietra) unter unerhörtem Beifall sich in Paris produzierten und nicht mehr Don Juan, sondern den Arlecchino, Don Juans Diener, in den Vordergrund stellten, hatten diese Szene urwüchsigsten Humors eingeführt. Hier verführt Don Juan die Fischerin Rosalba und verweist sie höhnisch mit ihren Ansprüchen an Arlecchino. Dieser entrollte vor ihr eine lange

Liste der Geliebten seines Herrn, und pflegte — ein entzückender Stegreifscherz — diese Rolle so zu handhaben, daß ihr Ende ins Parterre herunterfiel, wobei er die Zuschauer aufforderte, nachzusehen, ob sie nicht Damen ihrer Bekanntschaft oder Verwandtschaft darauf fänden. Aus diesen Stegreifkomödien ging die Szene in Bertatis Text über. Um einmal zu zeigen, wieviel witziger und gewandter bei aller Abhängigkeit von seiner Vorlage da Ponte den Text gestaltete, will ich beide Fassungen in wörtlicher Übersetzung gegenüberstellen (um Raum zu sparen, verzichte ich auf die Wiedergabe von Bertatis Urtext).

Im Rezitativ mit Donna Elvira vergleicht der Diener Pasquarello bei Bertati seinen Herrn mit Alexander dem Großen, dessen Ländergier mit der unersättlichen Lust nach Fraueneroberung bei seinem Herrn zu vergleichen sei. Auf Elviras naive Frage: „Hat er also noch andre Frauen?" erwiderte der Diener: „Ei, ei, wenn Sie sie sehen wollen, hier, meine Dame, ist das Verzeichnis." Er entrollt nun die lange Liste und singt eine Arie: „Aus Italien und Deutschland habe ich 100 und einige aufnotiert. In Frankreich und Spanien sind es ich weiß nicht wieviele. Darunter Damen, Bürgerinnen, Handwerkerfrauen, Bäuerinnen, Zimmermädchen, Köchinnen und Scheuermädchen. Es genügt ihm, daß sie Frauen sind, um sie zu lieben. Ich sage Ihnen, er ist solch ein Mann, daß, wenn er alle seine Versprechungen erfüllen müßte, er eines des Tages der Universalgemahl werden würde. Ich sage Ihnen, er liebt alle, ob sie hübsch oder häßlich sind: nur von den alten läßt er sich nicht entflammen. Ich sage Ihnen ... (Donna Elvira unterbricht ihn: sie habe genug gehört, er quäle sie; ein kleines Duettsätzchen schließt sich an, in dem der Diener erklärt, er könne mit seiner Aufzählung noch bis morgen fortfahren).

Stellen wir diesem nur in der Situation lustigen, sonst aber recht witzlosen Text den genialen, aus dem Leben der galanten Zeit eines Casanova gegriffenen Text des da Ponte gegenüber. Ich gebe eine wörtliche Übersetzung aus dem Grunde, weil in den gebräuchlichen Klavierauszügen und Partituren — selbst der Gesamtausgabe — der Text derart

unerhört gefälscht (d. h. aus falsch verstandener Prüderie „moralisch“ verwässert) ist, daß kein des Italienischen Unkundiger auch nur ahnen kann, welche entzückenden Feinheiten Mozarts hier verborgen liegen. Also Leporello singt:

„Mein Dämchen, dies ist das Verzeichnis der Schönen, die mein Herr liebte, ein Verzeichnis, das ich gemacht habe, passen Sie auf, lesen Sie es mit mir. In Italien sechshundertundvierzig, in Deutschland zweihundertundeine, hundert in Frankreich, in der Türkei einundneunzig, aber in Spanien schon tausendunddrei. Drunter sind Bäuerinnen, Zofen, Bürgerinnen, Komtessen, Baronessen, Gräfinnen, Fürstinnen, Frauen jeden Standes, jeder Form, jeden Alters. An den Blonden schätzt er Heiterkeit, an den Brünetten Ausdauer, an den Grauen Sanftheit; im Winter will er Fette, im Sommer lieber Magere. Die Große ist majestätisch, doch die Kleine immer zärtlich. Auch Alte erobert er, nur aus dem Vergnügen, sie ins Verzeichnis eintragen zu können. Doch seine besondere Vorliebe ist die eben erst flügge gewordene. Ihm ist's gleich, ob sie reich, ob sie häßlich oder schön. Trägt sie nur einen Unterrock — nun, Sie wissen, wie er's macht!“

Jede, aber auch wirklich jede der mir bekannten zahlreichen Übersetzungen fälscht teils bewußt, teils — des Reimes wegen — unbewußt den Sinn dieser charakteristischen Beichte, und dadurch wird die Musik Mozarts, die sich jeder Nuance aufs feinste anschmiegt, ihrer wirkungsvollsten Pointen beraubt. Um nur das Allerschlimmste anzuführen: Noch heute steht im Klavierauszug der Edition Peters als die „gebräuchlichste“ Übersetzung der Rochlitzsche Unsinn. Man denke: „die Große ist majestätisch“, wobei das „maëstosa“ pompös vom ganzen Orchester unterstützt wird, übersetzt Rochlitz:

33.

è la grande ma - ë-sto-sa, è la grande ma - ë - sto - sa.
und dann je-de preiszu-ge-ben, das ist sein verdammtes Le - ben.

Ganz abgesehen von dem Unsinn ist diese Übersetzung auch eine Fälschung des Leporellocharakters, dem hier ein

durchaus unangemessenes moralisierendes Urteil über seinen Herrn untergeschoben wird. Daß über Mozarts „Don Juan" in Deutschland so ganz verkehrte Anschauungen herrschen (wie man in vielen Zeitungen und Zeitschriften konstatieren kann), daran trägt diese „bewährte" Übersetzung, gegen deren Abschaffung sich alle Philisterbequemlichkeit sträubt, ihr vollgerüttelt Teil Schuld. Aber es kommt noch besser: um diesen Unsinn, mit dem Rochlitz bereits die vorangehende Phrase zerstört hatte, beizubehalten, pfropft er ihm auch der noch witzigeren nachfolgenden Phrase auf, die das Wort „la piccina" (die Kleine) unausgesetzt auf echt italienische Art dadurch hervorhebt, daß es treppenförmig abwärtssteigend mit der Phrase sich wiederholt (ähnlich wie in deutschen Operetten, wo etwa „ne ganze, ganze, ganze, ganze, ganze kleine Frau" dadurch markiert wird, daß der Darsteller mit der Hand immer tiefer zur Erde sich senkt). Diese Art von Komik — die der „ernsthafte" Deutsche gerne mit dem hochmütigen Wort „possenhaft" abzutun pflegt — liegt so ganz im volkstümlichen Charakter der italienischen Opera buffa, und auch Mozart hatte durchaus nicht, wie Rochlitz ihm unterschiebt, irgendeine moralinsaure Absicht, sondern lediglich das ganz naive Bestreben, seine Zuhörer zum — Lachen zu bringen! Nun sehe man die unglückliche Phrase bei Rochlitz an:

34.





Daß dann anschließend die von Mozart so weich mponierte Phrase „è ognor vezzosa" (ist immer zärtlich) ısgerechnet auf die Worte „das ist sein verdammtes Leben" sungen wird, gehört zu den größten Missetaten, die je einem genialen Kunstwerk verübt wurden. Aber es

kommt — so unglaublich es klingen mag — noch schlimmer! Die Fortsetzung müßte, richtig übersetzt, lauten: „Auch Alte erobert er, nur aus dem Vergnügen, sie ins Verzeichnis eintragen zu können. Doch seine besondere Vorliebe ist die eben erst flügge gewordene“ (bei der „giovin principiante“ hat da Ponte sicher einen zärtlichen Seitenblick auf seine 16 jährige „Muse“ geworfen!).

Hier versteigt sich nun Rochlitz zu dem tollsten Unsinn: „Sein Register anzuhäufen, mögen hundert sich ersäufen, hunderte vor Gram verderben und an gelber Bleichsucht (!) sterben“, wobei gerade auf die von Mozart mit unnachahmlich geheimer Wollust komponierten Worte „sua passion predominante è la giovin principiante“ die Worte „hunderte vor Gram verderben und an gelber Bleichsucht sterben“ kommen. Daß natürlich an Stelle des schamhaft verschwiegenen „Unterrocks“ und der frechen, durch Mozarts synkopische Komposition ziemlich eindeutig gemachten Pointe „Ihr wißt ja, wie er's macht“ nochmals eine moralisierende Phrase tritt, wundert uns nun nicht mehr. Rochlitz übersetzt den Schluß: „Sein Gemüt ist so verdorben, daß ihn alles nicht bekehrt. Drum, o Donna, laßt ihn laufen, er ist deines Zorns nicht wert“. Man glaubt, die entlaufene bußpredigende Nonne Elvira, die schließlich ja wieder ins Kloster zurückkehrt, nicht aber den schelmischen Leporello zu hören. Natürlich geht der Witz des Schlusses, wo Mozart das „quel che fa“ (wie er's macht) durch die freche Synkope (auf die der zeitgenössische Darsteller sicher die entsprechende mimische Andeutung machte) noch besonders pointierte,

35.



durch Rochlitz' Moralpredigt völlig verloren, und der eigentliche Witz dieser köstlichen, echt Mozartschen Schöpfung, die geradezu den Schlüssel zur Komödie gibt, ist dahin. Luigi Lablache (geb. 1794 in Neapel, gest. 1858) pflegte diese Phrase (wie Jahn berichtet) „halblaut, ein wenig durch die

Nase gezogen, mit einem unbeschreiblichen Seitenblick auf Elvira" zu singen. Richard Wagner, der ihn in Paris als Leporello sah, beschreibt ihn in dieser Rolle: „Die ungeheure Baßstimme sang immer in den klarsten, herrlichsten Tönen, und doch war es stets nur ein Schwatzen, Plappern, dreistes Lachen, hasenfüßiges Knieschlottern; einmal pfiff er mit der Stimme, und immer tönte es schön, wie ferne Kirchturmglocken. Er stand nicht, er ging nicht, er tanzte aber auch nicht; doch immer bewegte er sich; man sah ihn, da und dort, überall, und doch störte er nie, unbeachtet stets auf dem Flecke, wo seine drollige Nase der Situation etwas Lustiges oder Ängstliches anzumerken hatte." So muß eben Leporello stets als das komisch-belebende Element, gewissermaßen als Buffochor die gesamte Handlung begleiten und heiter kommentieren oder persiflieren, soll der Geist des „dramma giocoso" gewahrt bleiben. Wird dagegen die Oper auf das Pathos des Wagnertums eingestellt, wird statt des lebensfrohen Don Juan und seines spitzbübischen Dieners Leporello die tragische Gestalt der Donna Anna gewaltsam in den Vordergrund geschoben, dann muß man freilich, wie dies in Deutschland bezeichnenderweise oft geschieht, das Wort „heiter" nicht nur vom Theaterzettel, sondern auch durch langweilig-philosophierende Darstellung und entsprechendes Musizieren aus Mozarts Partitur verbannen. Dann wird das Werk eben zu einem im deutschen Sinne „klassischen", d. h. feierlich-langweiligen und also „wissenschaftlich" interpretierbaren gestempelt, und es gleicht dann dem Schmetterling, dem man den natürlichen Blütenstaub abgestreift und den man in einem Glaskasten fein säuberlich rubriziert und klassifiziert hat.

Aus der unendlichen Zahl der witzigen Feinheiten Mozarts bei der Komposition dieser in zwei Teile gegliederten Leporelloarie sei nur noch hervorgehoben, wie Mozart die Orchesterinstrumente in den Dienst der übermütigen Schilderung stellt: harmlos beginnt das Streichorchester (Allegro 4/4); sobald aber Leporello bei der Schilderung der ungeheuren Zahlen verführter Weiber in den einzelnen Ländern angelangt ist, mischen sich Holzbläser und Hörner witzig drein. Berühmt ist ja die Stelle mit dem großen Halt: „aber in

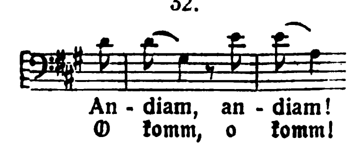
Spanien". Und nun kommt die Aufzählung nach Berufsarten, bei der das Orchester wieder munter dazwischenplaudert und gar ein Violinmotiv umgekehrt im Baß beantwortet wird.

Der zweite Teil (Andante con moto $\frac{3}{4}$) bildet mit der gemächlichen Schilderung der Eigenschaften aller Frauen den witzigsten Kontrast zu dem unruhigen Geplapper des ersten Teils. Die Pointen dieses Teiles wurden bereits bei der Kritik der Rochlitzschen Übersetzung hervorgehoben.

Das Pendant zu dieser Exposition des Don Juan-Charakters durch Leporello bietet die Selbstcharakteristik Don Juans, die sich in der sogenannten „Champagnerarie" „Fin ch'han dal vino" (Nr. 11 der Originalpartitur) findet. Vom „Champagner" der Rochlitzschen Übersetzung ist in ihr zwar nicht die Rede, aber sie prickelt und mussiert tatsächlich wie Schaumwein. Dabei ist sie durchaus kein Trinklied, sondern nur eine Anweisung Don Juans, wie Leporello das Fest zu bereiten habe. Doch es schäumt antike Bachantenlust in ihr, und wer dieses geniale Presto, das herrlichste Selbstporträt Don Juans, einmal von d'Andrade oder Forsell gehört hat, der weiß, wie Mozart seinen Don Juan sah. (Es gibt ein Bild von Slevogt, das d'Andrade in dieser Arie darstellt.) Auch hier wird es gut sein, einmal wörtlich da Pontes Text zu übersetzen, um sich über den Charakter des Helden klar zu werden: „Bis vom Wein der Kopf heiß ist, bereite ein großes Fest. Findest du auf dem Platze noch ein Mädchen, so versuche sie hierher zu führen. Ohne Ordnung soll der Tanz sein: hier der Menuett, hier die ‚Follia' (ein Contre-Tanz), dort der deutsche Tanz (Walzer). Ich indessen will auf der andern Seite mit der und jener liebkosen. O, du wirst morgen mein Verzeichnis um ein Dutzend vermehren müssen!" Diese (bei der sehr raschen Bewegung selten verstandenen) Worte geben Mozart Gelegenheit zu einem atemversetzenden, berauschenden Stück, das man nur erleben, aber nicht in Worten wiedergeben kann. Hier ist der Angelpunkt des Don-Juan-Naturels, dem nach seinen eigenen Worten (II, 1) die Weiber notwendiger sind als Brot und Luft. Wie Don Juan bei der Verführung zu Werke geht, sehen wir — abgesehen von dem entzückenden, an Elviras Kammerkätzchen gerichteten

Ständchen („Canzonetta), allein in dem schmeichlerischen Duett: „La ci darem la mano“ Nr. 7, das mit der alten Übersetzung „Reich mir die Hand, mein Leben“ sehr populär geworden ist. Das „Schloß“, das die volkstümliche Wendung dann noch anfügt, ist in Wirklichkeit nur ein „casinetto“, ein Gartenhäuschen der Art, wie es vornehme Herren des 18. Jahrhunderts speziell zu Liebesabenteuern zu benutzen pflegten. Die bestrickende süße Melodie, die Mozart hier Don Juan in den Mund legt, wird zunächst — als könne sie sich diesem Zauber nicht entziehen — von Zerline wörtlich wiederholt, dann aber, als sich Bedenken in ihr regen, geht sie (welch feiner Zug) zu unruhig bewegten Sechzehnteln über, denen Don Juan immer wieder mit der Sicherheit des geborenen Verführers und Kavaliers seine Kantilene gegenüberstellt. Erst auf das wie ein Vogelschlag klingende, sinnlich lockende:

32.



ist Zerline bereit, zu folgen. Die Taktart wechselt (6/8 gegen vorher 2/4), und in dem abschließenden Duettsätzchen vereinigen sich beide, um Arm in Arm nach dem Kasino zu verschwinden, wo sie, wie der Text ironisch sagt, einer „unschuldigen Liebe“ (innocente amor) sich hingeben wollen. Da tritt den beiden die verlassene Geliebte Elvira entgegen. Wie das vorangehende Duett mit seinen weichen, südlichen Linien ein Spiegelbild der sinnlich-verliebten Zerline ist, so die nun nachfolgende beinahe herbe Arie (Nr. 8) ein Bild der stolzen Aristokratin Elvira, die aus Nordspanien, Burgos, der Heimat des Nationalhelden Cid, stammt. Diese kirchenmäßige Arie, die ersichtlich in Händelschem Stil geschrieben ist (obwohl Mozarts angeblicher Vermerk „nello stilo di Haendel“ sich tatsächlich nicht in der Originalpartitur findet), charakterisiert die entlaufene Nonne besser als die nachkomponierte, am zweckmäßigsten erst im zweiten Akt (vor der Kirchhofsszene) unterzubringende Elvira-Arie „Mi tradi quell’ alma

ingrata". Dort hat sie, nach Bassis Textbuch, Mozart selbst hingestellt (nicht nach der Registerarie Leporellos). Wenn sie ganz fortbleibt, ist der Verlust nicht allzu groß. Die dritte, dem Don Juan gegenübergestellte Frau, Donna Anna, wurde schon ausführlich in ihrem Charakter besprochen. Ihren musikalischen Höhepunkt hat die Rolle der Donna Anna in dem berühmten obligaten Rezitativ Nr. 10 mit der anschließenden Arie „Or sai chi l'onore". Besonders in dem Rezitativ mit der großen Erzählung des Überfalles, den Don Juan verübt hat, nimmt Mozart im Prinzip schon so vieles voraus, was später Weber und danach Wagner „modern" gemacht haben. Nur daß diese deklamatorische Erzählung bei Mozart bloß Vorbereitung, ein Übergang zur großen Melodie der Arie, nicht aber Selbstzweck ist. Diese Arie mit ihrer stolzen, wahrhaft königlichen Linienführung, sie zeigt, daß Donna Anna doch noch von ganz anderer Art ist als die jammernde Elvira. Es ist viel darüber gestritten worden, ob die Besetzung der Donna Anna mit einer „hochdramatischen" Sängerin, wie sie seit dem Vorgang der Schröder-Devrient üblich ist, nicht verfehlt sei und die Elvira der Hochdramatischen gehöre. Mir scheint, daß sich diese Rollen dem Schema sehr schwer fügen. Wird die Anna nicht von einer Hochdramatischen besetzt, dann fällt diese großartige Szene ins Wasser; anderseits wäre es wünschenswert, durch Besetzung mit einer stärkeren Persönlichkeit die Elvira aus ihrer üblichen Aschenbrödelrolle zu erlösen. Daß man den völlig farblosen Octavio (von dem schon bei Tirso de Molina gesagt wird, er habe kein Glück bei den Frauen) durch Besetzung mit einem nicht nur sehr schön singenden, sondern auch edel spielenden Sänger wirklich beleben kann, ist mir aus Heinrich Vogls Gestaltung der Rolle in Erinnerung. Dann wird selbst Octavios eingelegte Arie, die der großen Arie der Donna Anna folgen muß („Dalla sua paca"), lange übersetzt: „Ein Band der Freundschaft", und scherzhaft daher die „Buchbinder-Arie" genannt) wahrhaft dramatisch, so lyrisch sie auch an und für sich sein mag. Andernfalls wirkt Octavio, wie der englische Mozartforscher Dent meint, wirklich nicht viel besser als ein kleiner Hund, der seiner Herrin,



Ludwig van Beethoven
Nach einem Stich auf einem englischen Titelblatt
„12 Nationalgesänge mit Variationen"



Donna Anna, überall nachläuft und von ihr auch entsprechend behandelt wird. Von den Ensemblestücken sind das Quartett Nr. 9 des ersten Aktes, das bereits erwähnte Sextett im zweiten sowie die beiden Finali hervorzuheben. Im Quartett ist besonders die Art, wie Mozart die Phrase „te vuol tradir ancor" auch im Orchester immer wiederbringt, zu beachten: die Warnung der Elvira vor dem Verrat Don Juans. Auch im Sextett und in den Finali bewährt sich Mozarts Kunst der Charakteristik aufs höchste, obwohl die Finali — dies liegt am Textbuch — nicht die wundervolle Architektur des ersten Figaro-Finales erreichen. Aus dem ersten Finale sei nur hervorgehoben die entzückende Kombination, mit der Mozart den bachantischen Gedanken Don Juans (d. h. da Pontes, der das Finale frei entwarf), drei Tänze durcheinanderwirbeln zu lassen, in die Tat umsetzt. Mozart hatte sich ausgerechnet, daß drei Takte des Zweivierteltaktes je zwei Takten des Dreivierteltaktes entsprechen und daß ein Viertel in Triolen auch gleich einem Dreiachteltakt ist. So stellt er denn drei verschiedene Tänze nach folgendem rhythmischen Schema zusammen.

36.



Aber wie dieser kontrapunktische Scherz durchgeführt ist, das zeigt keinerlei Berechnung mehr, sondern feinstes dramatisches und musikalisches Empfinden. Obwohl unleugbar der Menuett, der schon vor dem Ballfest bei der Einladung der fremden Masken auftrat, zuerst erfunden war, sind doch sowohl der ländlerartige Walzer als der Kontertanz derart selbständig gestaltet, daß man die Verkopplungsmöglichkeit kaum ahnen würde. Die Tänze treten nacheinander ein, und das zweite bzw. dritte Orchester beginnen so unmerklich, gewissermaßen stimmend, daß plötzlich die dreifache Verschlingung da ist, ehe der Hörer sich über das Zauberkunststückchen klar geworden ist. Die Tanzmusik bricht plötzlich ab, wenn Zerlinens Angstschrei ertönt. An diesen Schrei knüpft sich eine für den gar nicht prüden Schalk Mozart ungemein bezeichnende Anekdote. Die Bondini konnte auf den Proben in Prag den Schrei Zerlinens, die hinter der Szene von Don Juan vergewaltigt wird, nicht stark und naturgetreu herausbringen. Da ging Mozart auf die Bühne und ergriff sie unversehens so heftig, daß sie aufschrie. Teubner (Geschichte des Prager Theaters) meint: — ein honny soit! in der sittlichen Feder — an den Schultern, aber Lert („Mozart auf dem Theater") rät ganz richtig: „es war anderswo"! Seit Jahn, für den Mozart ein halb in den Wolken schwebender Gott und kaum ein Mensch von Fleisch und Blut war, hat man sich ja in deutschen Professorenschriften über die „Sittlichkeit" im „Don Juan" genügend verbreitet. Auch der Philosoph Hermann Cohen hat in seiner von Mozarts Geist wenig berührten und gerade deshalb so „tiefschürfenden" Schrift „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten" (1916) noch ein Kapitel: „Ohne Sittlichkeit?" geschrieben, in dem es — man traut seinen Augen nicht — heißt: „Ohne alle Sittlichkeit darf Don Juan freilich nicht sein, wenn anders er ein Held des Dramas, ein Gegenstand unserer Teilnahme, ein Gegenstand der Kunst überhaupt sein muß."

Mit Verlaub: Don Juan ist ein Phänomen, das als solches genau so über allen konventionellen Begriffen steht wie jedes andere Urphänomen der Natur, und darum brauchen wir ihm weder das Feigenblatt der „Sittlichkeit" aufzukleben

noch durch Absprechen einer Eigenschaft, deren Merkmale ja mit Klima und Zeitalter wechseln, ihn in ein anderes Schubfach des Gelehrtentums zu verweisen. Don Juan ist, wie er ist, und nicht wie er sein „soll". Er steht „jenseits von Gut und Böse", weil er ein Teil von jener Kraft ist, die in urgewaltigem Drang das Lebende immer aufs neue zeugt, selbst ein ewig Lebendes.

Diesem Lebendigen tritt nun im Finale des zweiten Aktes in geradezu shakespearehafter Szene die zweite gewaltige Naturkraft: der Tod, in Gestalt des Komturs gegenüber, und, wie stets im Kampfe zwischen Leben und Tod, siegt zunächst das Tote über das Lebendige, denn auch das Schöne — und Don Juan ist die Personifikation des Ewig-Männlichen — muß sterben. Dies scheint mir, von allem pfäffischen Beiwerk befreit, der tiefere Sinn der grandiosen Untergangsszene zu sein. Dieser große Gegensatz zieht sich auch durch die Ouvertüre, die das starre Geisterreich und das gewaltig pulsierende Leben in einen so ergreifenden Kontrast bringt. Gleich einem „Menetekel" stehen dräuend die furchtbaren D-Molldreiklänge und Tonleitern am Eingang der Ouvertüre; dann aber in D-Dur flutet, des Todes nicht achtend, das ewig sich erneuernde, ja selbst aus Gräbern neu entsprießende Leben hervor. Von dieser Ouvertüre insbesondere gilt das, was Wagner den Mozartschen Ouvertüren nachrühmte: „Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelheiten und Verwicklungen der Handlung selbst, wie sie früher der Prolog auszudrücken bemüht war, erfaßte er mit dem Blick des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des tatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde ... jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann."

Cosi fan tutte (26. Jan. 1790).

Musikalisch eine der eigenartigsten und reifsten Schöpfungen Mozarts, dramatisch trotz der entzückenden Grund-

idee und einiger feiner Szenen nicht recht geglückt, ist „Cosi fan tutte“ (So machen's alle, nämlich: alle Weiber) nur ein seltener Gast in unsern Spielplänen, und so mag dem Werke, das stets „Kaviar fürs Volk“ sein wird, hier nur eine kurze Betrachtung gewidmet sein. Wer den Zauber dieser Musik nicht einmal in einer wirklich guten Aufführung in kleinem Raum (etwa im Münchener Residenztheater) genossen hat, dem wird eine Auseinandersetzung wenig sagen; wer es nur aus der Partitur oder gar dem dürftigen Klavierauszug kennt, dem helfen Worte auch nicht zum Verständnis.

Mozart komponierte hier zum dritten Male ein da Ponte-sches Buch. Angeblich hatte der Kaiser Joseph den Stoff bestimmt, den Mozart nicht ablehnen durfte, und eine wirkliche, in Wien vorgefallene Begebenheit soll ihm zugrunde liegen. Auf eine kurze Formel gebracht, ist die Handlung derart darzustellen: zwei junge Offiziere in Neapel rühmen einem befreundeten Junggesellen gegenüber die Treue ihrer Bräute, zweier Schwestern. Don Alfonso, der alte Philosoph, hegt aber Zweifel, und so wettet er gegen die beiden Offiziere Fernando und Guilelmo, daß eine Probe die Untreue der Bräute erweisen werde. Auf Offiziers-ehrenwort müssen beide Freunde geloben, den Bräuten nichts zu verraten und sich allen Anordnungen Alfonsos zu unterwerfen. Dieser läßt die Freunde von den Bräuten rührenden Abschied nehmen, um angeblich in den Krieg zu ziehen, dann aber führt er — mit Hilfe der Kammerzofe — die beiden Offiziere, als vornehme Albanier verkleidet, mit falschen, großen Bärten, wieder bei den untröstlichen Bräuten ein. Nach einigen Schwierigkeiten gelingt es tatsächlich, die beiden jungen Damen für die interessanten Fremden zu erwärmen, und zwar derart, daß die beiden Offiziere ihren Bräuten übers Kreuz den Hof machen. Als nun endlich diese Liebesgeschichten durch zwei Trauungen ins reine gebracht werden sollen, verwandeln sich die beiden „Albanier“ wieder zurück in die Offiziere und beschämen ihre treulosen Bräute. Doch rasch erfolgt eine Versöhnung, denn „so machen's alle Weiber“, keine ist ja besser als diese beiden.

Die lockere Moral des Titels und die leichtgeschürzte Handlung bieten einen ganz entzückenden Lustspielstoff. Aber so gewandt auch die Verse da Pontes sind, hier, wo es ihm an einer Vorlage fehlte, zeigt sich ein erstaunlicher Mangel an dramatischer Gestaltungskraft. Nicht wie bei Beaumarchais wird die Handlung aus den Charakteren heraus entwickelt. Ist die Verkleidung der beiden Offiziere unbedingt notwendig, so wirkt dagegen schließlich die alberne Verkleidung der Kammerzofe, erst als Arzt und dann als Notar, nur täppisch und selbst bei weitgehender Maskenfreiheit unwahrscheinlich. So hat man denn in zahllosen Bearbeitungen versucht, den Text zu verbessern (ja, man hat sogar — was ganz unzulässig ist — der Musik andere Handlungen untergelegt!), ohne daß damit etwas erreicht werden konnte. Wenn — um nur ein Beispiel anzuführen — in der Guglerschen Bearbeitung „Sind sie treu?" (1858) gar die Sittlichkeit so weit getrieben wird, daß jeder der beiden Liebhaber seine eigene Braut prüft, so wird die Komödie dadurch gerade ihres stärksten Reizmittels, der Eifersucht beider Offiziere aufeinander, beraubt. Ganz richtig spricht einmal O. Bie davon, die Oper „Cosi fan tutte" stelle den „Maskenball der Wahlverwandtschaften" dar. Wäre da Ponte so konsequent gewesen, die Folgerung aus der Verwechslung der Bräute zu ziehen, dann hätte das Stück unendlich viel an Feinheit gewonnen: zum Schluß durfte eben nicht alles wieder ins alte Gleis kommen. Der Zug des Herzens mußte des Schicksals Stimme werden. Die beiden Offiziere wie die beiden Schwestern hätten erkennen müssen, daß sie sich irrten, und daß sich nun erst die rechten Herzensbande geknüpft hätten. Dadurch wäre auch der Philosoph, der nun den lachenden Dritten spielt, mit seiner Moral ad absurdum geführt worden, denn die „Untreue" der beiden Frauen hätte sich dadurch natürlich erklärt, daß beide sich über ihre *wahre* Natur und Neigung bisher nicht klar geworden waren.

Aber da Ponte weiß hier leider nicht dramatisch aufzubauen, und so zerbröckelt namentlich der zweite Akt in eine Reihe von aneinandergereihten Szenen. Trotz alledem

hat der Musiker hier reiche Gelegenheit zur Betätigung und namentlich zur Ensemblekunst. Deshalb betont auch E. T. A. Hoffmann in seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ (Serapionsbrüder) von seinem Standpunkt aus, daß „der verachtete Text dieser Oper wahrhaft opernmäßig“ sei und findet, daß in „Mozarts herrlicher Oper ‚Cosi fan tutte‘ der Ausdruck ergötzlichster Ironie vorwaltet“. Wagner dagegen, der offenbar den — von Hoffmann mit Recht betonten — ironischen Grundzug in der Musik zu „Cosi fan tutte“ nicht bemerkte, ruft pathetisch aus: „O, wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum ‚Titus‘ *) eine Musik wie die des ‚Don Juan‘, zu ‚Cosi fan tutte‘ eine wie die des ‚Figaro‘ zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Ein frivol aufgeweckter Dichter reichte ihm seine Arien, Duette und Ensemblestücke zum Komponieren dar, die er dann je nach der Wärme, die sie ihm einflößen konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.“

„Cosi fan tutte“ ist freilich kein Charakterlustspiel, kein „dramma giocoso“ wie „Figaro“ oder „Don Giovanni“, sondern eine echt italienische Opera buffa, wie sie Mozarts unmittelbare Vorgänger und Vorbilder, Paisiello und Piccinni schrieben, deren typischer Formeln sich auch Mozart oft ungeniert in seinen Werken bedient. Gehört doch vieles, was wir heute als spezifisch Mozartisch zu betrachten gewohnt sind, als Allgemeingut der Zeit an. Trotz alledem bleibt aber genug Persönliches auch in dieser konventionellsten Mozartschen Oper, um sie zu einem musikalischen Meisterwerk zu stempeln.

Ganz anders als der schwerfällig-pathetische Wagner wußte Goethe, selbst im Süden heimisch, die Vorzüge solcher leicht hingeworfenen Buffo-Opern zu schätzen. Er selbst hat sich, von italienischen Vorbildern angeregt, vielfach auf diesem

*) La clemenza di Tito, diese zwischen „Cosi fan tutte“ und „Zauberflöte“ fallende, konventionelle „Opera seria“ kann für unsere Betrachtung völlig ausscheiden.

Gebiet versucht. „Gewöhnlich“ — so schreibt er in der „Italienischen Reise“ (Rom 1787) — „schilt man auf die italienischen Texte, und das zwar in solchen Phrasen, wie einer dem andern nachsagen kann, ohne was dabei zu denken; sie sind freilich leicht und heiter, aber sie machen nicht mehr Forderungen an den Komponisten und Sänger, als inwieweit beide sich hinzugeben Lust haben.“ Und viele Jahre später, aus Karlsbad (19. Mai 1812), schreibt Goethe bei Erörterung eines ähnlichen Problems an Zelter: „Wenn Sie sagen: ‚alles ist frei und leicht angedeutet, die Worte sind nicht vorgreifend, und der Musicus hat es wirklich mit der Sache selber zu tun‘, so geben Sie mir das größte Lob, das ich zu erlangen wünschte; denn ich halte davor, der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musicus vollkommenen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken und feinen Fäden, wie's ihm gutdünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Karton sein, kein fertiges Bild. So denken wir freilich, aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge, und doch wollen Hunderte auch Hand anlegen. Wie sehr muß man dagegen manches italienische Werk bewundern, wo Dichter, Komponist, Sänger und Dekorateur über eine gewisse auslangende Technik einig werden können. Eine neue deutsche Oper nach der andern bricht zusammen wegen Mangel schicklicher Texte ... Die Sache ist eigentlich bedenklicher als man glaubt; man müßte an Ort und Stelle mit allen, die zur Ausführung beitragen wollen, eine heitere Existenz haben und ein Jahr nach dem andern etwas neues produzieren. Eins würde das andere heranführen, und selbst ein Mißlungenes zu einem Vollkommenen Anlaß geben.“ Damit hat Goethe den Kernpunkt des Problems getroffen.

In „Cosi fan tutte“ treten nur wenig individuell charakterisierte Typen einander gegenüber: da ist der heiter-lebenslustige Guilelmo, der weichere Fernando, die etwas überspannte Dorabella, deren Arie (Nr. 28) vielfach geradezu als eine Parodie der opera seria zu betrachten ist, und die innige Fiordiligi, der Mozart die wundervolle Arie Nr. 25 „Per pietà“ gegeben hat. (Die Sängerin dieser Partie, die Ferra-

rese, war die Geliebte da Pontes und war deshalb schon von diesem im Text begünstigt worden.) Schärfer als im Einzelgesang werden diese Charaktere in den Ensembles, dem Sextett (Nr. 13) und den beiden Finali hervorgehoben, die zwar nicht ganz die Höhe der Figaro-Finale erreichen, aber doch Mozarts Meisterschaft zeigen. Die ganze Partitur durchzieht ein Klangzauber südlicher Schönheit, der selbst bei Mozart unerhört ist. Der ideale Zusammenklang der immer wohllautend geführten Singstimmen, die weichen Farben des Orchesters, in dem die Klarinetten dominieren und überhaupt die Bläser eine ganz eigenartige Vorherrschaft haben, berücken den Hörer und versetzen ihn leicht an die Gestade jenes elysischen Golfs von Neapel, wo mildere Lüfte leichtere Sitten begünstigen. Und so lächelt man denn schon vom Beginne der dahinrauschenden Ouvertüre an, die eröffnet wird mit dem „Leitmotiv" des Werkes, das in der Oper später (Nr. 30) der Philosoph Alfonso ausspricht:

37.



und in das dann auch die beiden zu dieser Moral bekehrten Liebhaber humoristisch einstimmen, weil sie eben jetzt auch der Überzeugung sind, daß a l l e Evastöchter es „so machen".

„Die Zauberflöte" (30. Sept. 1791).

Mit „Cosi fan tutte" verließ Mozart endgültig die Bahn der italienischen Opera buffa. Ein kurzes, für die Entwicklung des Dramatikers unbedeutendes Zwischenspiel, ein Rückfall in die seit dem „Idomeneo" verlassene Bahn der Opera seria folgte („Titus"), dann aber erklomm Mozart mit seinem letzten dramatischen Werk „Die Zauberflöte" die höchste ihm erreichbare Höhe der deutschen Oper, indem er an das Beste anknüpfte, was er in seinem Jugendwerke: „Die Entführung aus dem Serail", erstrebt hatte, nunmehr aber die heiteren

Elemente in shakespearehafter Totalität verband mit dem Tiefsten seiner inzwischen durch mancherlei Lebenserfahrungen geläuterten Natur. Die Freimaurerei, der Mozart — vermutlich im Herbst 1784 — bei der Loge „Zur Wohltätigkeit" in Wien beigetreten war, und der bald auf seine Veranlassung auch sein Vater sich zuwandte, sie knüpfte jenes Freundschaftsband, das zur Entstehung des wundervollen Werkes führte. In der Loge „Zur neugekrönten Hoffnung", in welche die genannte Loge dann überführt wurde, lernte Mozart Emanuel Schikaneder (eigentlich: Schickeneder) kennen, der ihm das Textbuch zur „Zauberflöte" verschaffte.

Über Schikaneder und die „Zauberflöte" ist schon so viel Unsinn geschrieben worden, daß es gut erscheint, dem etwa voreingenommenen Leser einmal gleich das Urteil des kompetentesten Richters, Goethe, vorzuführen:. „Es gehört mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen". Das sagte der größte deutsche Dichter, und wenn es noch eines tatkräftigeren Beweises bedurft hätte, wie hoch Goethe die „Zauberflöte" schätzte, dann kann man ihn darin finden, daß Goethe es nicht unter seiner Würde hielt, einen zweiten Teil, also eine Fortsetzung der „Zauberflöte", zu dichten.

Goethe hatte aber keine blinde Vorliebe für des vielgeschmähten Schikaneders Text. Vom 15. April 1823 berichtet uns Eckermann: „Er gibt zu, daß die Zauberflöte voller Unwahrscheinlichkeiten und Späßen sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen". Das verband eben doch, wie Goethe sah, den Handwerker Schikaneder mit dem sonst himmelhoch über ihm stehenden Poeten Shakespeare: beide waren praktische Theaterleute, die ihr Publikum — so wie es in Goethes Vorspiel auf dem Theater zu „Faust" geschildert ist — wohl kannten, und darum genau wußten, wie innig sich tiefster Ernst und leichtester Scherz vermählen müssen, um jene große Theaterwirkung zu erreichen, über die der Gelehrte am Schreibtisch nur allzu eifrig aburteilt, ohne vom

Wesen der Bühne und ihren Bedingungen eine Ahnung zu haben. Mozart aber, dem zu einem Shakespeare der Musik alles gegeben war: die glühende Phantasie, die Beherrschung aller künstlerischen Mittel und der lebendige Theatersinn, er vermochte es im Feuer seines Genies sogar, die Verse Schikaneders umzuschmelzen zum echten Kunstwerk.

Über Emanuel Schikaneder (1751—1812) und dessen abenteuerliches Leben hat zum ersten Male Egon v. Komorzynski Klarheit durch eine ausführliche Studie geschaffen. Auch der Biograph ist der Überzeugung, daß in Schikaneder ohne Zweifel ein Bühnengenie gesteckt habe, ein besonderes Talent für dramatische Technik, Musik und Humor. Leider aber hinderten äußere Umstände, vor allem die Unbildung und Armut Schikaneders, gepaart mit Verschwendungssucht und krankhafter Veranlagung, seine natürliche Entwicklung, und so machte der Wahnsinn seiner Laufbahn früh ein Ende. Seine lokale Bedeutung für die Weiterentwicklung des später in Raimund seine höchste Blüte erreichenden Wiener Zauber-Volksstücks kann indes nicht unterschätzt werden, und in der „Zauberflöte" gelang es ihm sogar, diese Kunstgattung mit Hilfe Mozarts zu den Höhen idealer Kunst zu erheben.

Die „Zauberflöte" war ursprünglich nämlich weiter nichts als eine „Maschinenkomödie" mit Musik; daß diese Musik eben von Mozart geschrieben wurde, und daß Schikaneder, der Freimaurer, dem innig an den Symbolen der „königlichen Kunst" hängenden Gemüt Mozarts zu einer Verherrlichung des Bruderbundes den Stoff bot, dies erst erhob jene Maschinenkomödie von der Stufe eines Vorstadtspektakelstückes zu einsamer Höhe. In den Maschinenkomödien spielte das zauberhafte Element eine große Rolle; gern ließ man Hanswurst (oder wie er bald in Wien hieß: Kasperl) als Begleiter eines Helden gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers erleben. Dieser Held, als dessen Begleiter der unvermeidliche Komiker fungierte, errang mit Hilfe mächtiger Geister seine von Zauberern gefangengehaltene Geliebte, wobei Verwandlungen und Zauberkunststücke aller Art eine wichtige Rolle spielen. Kasperl als Vertreter urwüchsig-volkstümlichen Wiener Humors findet im

Verlaufe der Handlung eine kolombinenartige Gefährtin. Von diesem Schema aus sehen wir deutlich, wie auch die „Zauberflöte“ ursprünglich dramatisch angelegt war: Tamino, der Held, und Papageno, sein lustiger Kamerad, errangen sich nach mancherlei Fährlichkeiten jeder eine Gefährtin im Reiche des ursprünglich bösen Zauberers Sarastro. Ausgeschmückt wurde diese Grundfabel noch durch allerlei Züge aus Wielands „Oberon“ (nach dem im Jahre 1791 eine Schikaneder stark beeinflussende Oper, Text von Gieseke, Musik von Wranitzky, aufgeführt worden war). Den eigentlichen Stoff sowie den Titel lieferte indes ein Märchen „Lulu“ von Liebeskind im Wielandschen „Dschinnistan“. (1786 ff.). Hier erhält ein Prinz von einer guten Fee, der von einem bösen Zauberer die Tochter sowie ein „vergoldeter Feuerstrahl“ geraubt wurde, eine Flöte, die der Menschen Leidenschaften beeinflußt.

„No so schau, daß ich bald das Buch krieg, so will ich dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dafür, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert,“ so soll Mozart nach der üblichen Darstellung gesagt haben, und Schikaneder, der in Geldnöten steckte und ein zugkräftiges Stück brauchte, sputete sich. Bis zum ersten Finale war die Handlung bereits komponiert, als plötzlich ein Umschwung eintrat: nach der Tradition war Schikaneder genötigt, sein Textbuch von Grund auf zu ändern, weil ein Konkurrenztheater eine neue Zauberoper „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither“ von Perinet, mit Musik von Wenzel Müller, herausbrachte. Ob dies der einzige Grund zur Änderung war, oder ob nicht mehr festzustellende andere Gründe, vielleicht freimaurerischer Art, mitspielten, — eines ist gewiß: vom ersten Finale ab wurde der Plan des Stückes vollkommen umgekehrt, aber (und dies ist das merkwürdige) ohne daß Schikaneder und Mozart es der Mühe wert hielten, für den Anfang des ersten Aktes entsprechende Änderungen nachträglich zu machen. Schikaneder war wohl nicht gebildet genug, um sich mit derlei Kleinigkeiten abzugeben, und Mozart war offenbar von seiner neuen Aufgabe, der Verherrlichung der Freimaurerei, derart begeistert, daß

ihm solche dramaturgische Bedenken nicht kamen. So wurde nun Sarastro, der bis dahin ein bösartiger Tyrann war, zum weisen, edlen Priester, ja zum Repräsentanten des Freimaurertums, dagegen die Königin der Nacht, die vorher als gute Fee erschien, nun zur ränkesüchtigen Antagonistin Sarastros. Noch viel merkwürdiger erging es dem Gefolge der Königin der Nacht: die drei Damen, die zu Anfang der Oper so liebenswürdig eingeführt werden, nehmen fernerhin nun auch die Rollen von Intrigantinnen auf, wogegen die ursprünglich von der Königin der Nacht gesandten drei Knaben (auf die Tamino von den drei Damen besonders hingewiesen wird) allmählich in die Dienste Sarastros treten. Nur der Mohr Monostatos, der zunächst als Diener eines bösen Zauberers gedacht war, konnte nicht mehr dauernd im Dienste des nunmehr edlen Sarastro bleiben: sein Übertritt zur Gegenpartei vollzieht sich durch offenen Verrat, während die Umwandlung der drei Knaben völlig unmerklich erfolgte. Für die Einführung der Freimaurerei boten sich bereits im Dschinnistan des Freimaurers Wieland Hinweise. Was dort von den ägyptischen Mysterien erzählt wird, ist schon deutlich auf die Freimaurerei gemünzt: die Feuer- und Wasserprobe, die tatsächlich früher dem das „Licht-Suchenden" auferlegt wurde, und die Lösung des Geheimnisses durch den „Gott des heiligen Stillschweigens". Wurden doch damals — fälschlich — die Symbole der Freimaurerei noch auf die ägyptischen Mysterien zurückgeführt, während in Wirklichkeit nach neueren Forschungen die Freimaurerei (eine Gemeinschaft brüderlich Gleichgesinnter, die praktischen Idealismus betreiben) aus der Brüderschaft der Steinmetzen und deren Bauhütten hervorgegangen ist und nicht weiter als bis ins 13. nachchristliche Jahrhundert zurückreicht. Die Umwandlung der Handlung erklärte man etwas oberflächlich damit, daß die Königin und ihre Damen den Tamino belogen hätten. Die erste feierliche Szene der neuen Fassung (die drei Knaben führen Tamino in den Hain) wurde zwischen die vorletzte und letzte der von Mozart bereits komponierten Szenen eingeschoben, und das humoristische Element auf die Papageno- und Monostatos-Szenen beschränkt. Späterhin

wurde Schikaneder des Plagiats an Gieseke bezichtigt; es ist aber nach Komorzinsky zweifellos, daß Schikaneder nur einige Anregung für die erste Gestalt der „Zauberflöte" von Gieseke erhielt. Schikaneder war als echter Theatermann gewiß nicht skrupulös, aber der Zauberflötentext in seiner endgültigen Fassung und damit das Verdienst, Mozart eine eigenartige Unterlage geliefert zu haben, gebührt ihm allein. Im übrigen ist es wohl sicher, daß der Übergang zum Weihevollen dem Komponisten zuzuschreiben ist und Mozart selbst entweder den Anstoß zur Umarbeitung gegeben oder jedenfalls dabei sich ausgiebig betätigt hat. Wir wissen ja von seinem Vater und aus seinen eigenen Briefen, wie genau er es mit seinen Texten nahm. Schon formell fällt der Unterschied auf zwischen den von Mozart offenbar vorgeschriebenen vollendeten Gesangsnummern der „Zauberflöte" und den dürftigen Texten anderer gleichzeitiger Wiener Volksstücke. Im übrigen ist sowohl in den Gesangsnummern wie namentlich in der Prosa die Sprache Schikaneders platt und bombastisch, ein Gemisch von treffsicheren Theaterphrasen und Ausdrücken aus dem Logenwesen, dessen Liedertexte vielfach Schikaneder als Vorbild dienten. Aber Berthold Auerbach behält doch recht, wenn er über den Zauberflötentext und seinen vielfach bespöttelten „Unsinn" sagt: „Auf dieser Höhe muß die Handlung, die vor uns sich darstellt, nur noch allegorisch sein, und das Kindliche, ja das Kindische des Textes ist naturnotwendig. Nur überheizte und überreizte Menschen können das langweilig und geschmacklos nennen. Rühmte doch Goethe an der Zauberflöte, ‚daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen'."

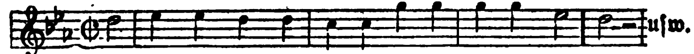
Dieser höhere Sinn ist ganz deutlich: Sarastro, der Vertreter edelsten Menschentums, und seine Priester sind die Vorkämpfer der lichtvollen Weisheit, Schönheit und Stärke — der drei Säulen der Freimaurerei — gegenüber dem von der Königin der Nacht repräsentierten Reich der Finsternis und des Aberglaubens. Tamino, ein Prinz, „noch mehr, ein Mensch", also der Vertreter des suchenden, aber zugleich auch noch irrenden edlen Menschentums, ist in seinem dunklen

Drang nach Licht des rechten Weges sich bewußt. Neben dem hohen, idealgesinnten Tamino steht als Vertreter gemeinen, aber liebenswürdig-animalischen Menschentums der kindlich-heitere, nur um Speise und Trank besorgte Papageno, dem die Güte Sarastros das ihm allein gemäße Nestglück schenkt, der aber ausgeschlossen bleiben muß von dem Tempel der Geweihten, während Pamina, die des Gatten Nöte und Gefahren mutig teilte, als würdig befunden wird, dem Bruderbunde schwesterlich beizutreten. Gewaltig kontrastieren die drei Reiche des Lichtes, der Finsternis und des Menschentums miteinander, ebenso wie wiederum die ideale Sphäre Taminos mit der real-humoristischen Papagenos in wirkungsvollen Gegensatz gesetzt ist. Alles Licht geht aus vom Reiche Sarastros, der die Sonne dieses Systems darstellt: eine milde, ruhige Klarheit strahlen seine Gesänge, die Chöre seiner Priester, die Hymnen seiner Genien aus. Aber: per aspera ad astra. Nur durch Nacht und Finsternis geht der Suchende zum Lichte ein, und vor der Pforte stehen zwei feuerstrahlende geharnischte Männer, die einen alten, in Pyramiden gemeißelten Spruch verkünden:

„Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden,
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden;
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet wird er dann imstande sein,
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn."

Die Wichtigkeit dieses Gesanges erhellt schon daraus, daß Mozart ihn als erstes Stück entwarf und mit der höchsten kontrapunktischen Kunst seiner Meisterschaft umkleidete. Er griff zu der uralten Choralmelodie, die seit 1524 mit den Worten „Ach Gott vom Himmel sieh' darein" verbunden ist, und ließ die Melodie

38.



(die er nur durch Zerlegung einiger Halben in Viertel wenig veränderte und um eine Verszeile erweiterte) von den beiden Geharnischten unisono in Oktaven, begleitet durch Flöten, Oboen,

Fagotte und Posaunen vortragen, umspielt von einem außerordentlich kunstvollen Figurativwerk der Streicher. Dieses beruht auf folgendem Motiv, 39.



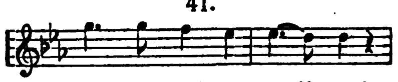
das in allen Stimmen immer wiederkehrt und in einem einleitenden Vorspiel vierstimmig durchgeführt wird, den mühsamen Weg des Suchenden schildernd. Voraus geht diesem Vorspiel ein kurzes intradenhaftes Sätzchen,

40.



das eine doppelte, geheimnisvolle Beziehung aufweist: Das schmerzlich in C-Moll auftretende Motiv tritt nach der überstandenen Prüfung im Finale in Es-Dur auf:

41.



so daß das Motiv in C-Moll gewissermaßen auf den Lohn der zu bestehenden Prüfung hinweist. Wichtig ist aber auch das Motiv des einleitenden Taktes, drei Posaunenstöße in einem nur dem Eingeweihten verständlichen Rhythmus:

42.



Diese Posaunenstöße kehren — in etwas veränderter Form — bedeutungsvoll wieder in der Ouvertüre, deren tieferer Sinn ja nichts anderes ist als die Schilderung der freimaurerischen Arbeit in der Form eines grandiosen Fugatos. Aber während die drei Posaunenstöße der Ouvertüre 43.



an wichtiger Stelle der Oper (im zweiten Akte) etwas verändert dreimal wiederkehren (dreimal drei ist Freimaurerbrauch; auch sonst ist die Dreizahl im Werke in zahlreichen, dem profanen Blicke nicht erkenntlichen Beziehungen durchgeführt, ja sogar in der Begleitung der Sarastro-Arie „O Isis und Osiris" sind dreimal drei Instrumentengruppen verwendet), ist das Hauptmotiv der Ouvertüre selbst:

44.



das fugenmäßig durchgeführt wird, in der Oper selbst nirgends zu finden, wenngleich eine gewisse Verwandtschaft mit dem Figurationsmotiv des Chorals nicht zu verkennen ist (auch tonal: der Haupttonart Es-Dur der Ouvertüre und des Finales entspricht die Mollparallele des Chorals). Das Hauptmotiv der Ouvertüre stellt mit seinem Hämmern symbolisch die Freimaurerarbeit am „rohen Stein" dar, der ein Sinnbild des noch nicht von höherer Menschlichkeit erfüllten, noch von bösen Trieben heimgesuchten Erdensohnes ist. Ein dem Hauptthema sich anschmiegendes Motiv der Soloholzbläser

45.



scheint auf das liebende Weib hinzudeuten, das zwar der Bruderkette der Eingeweihten fernbleiben muß, aber als Schwester im Bunde gastliche Aufnahme findet. Nach dem in die Ouvertüre eingeschobenen Adagio, das wiederum (diesmal ritualmäßig) dreimal drei Akkorde bringt (die auftaktigen Sechzehntel sind pompös und nicht zu kurz zu nehmen!), beginnt die sogenannte Durchführung; unabhängig von der Fugenform verarbeitet sie mittels der sogenannten „Engführungen" (die hier außer ihrem kontrapunktischen Sinn wohl noch einen symbolischen haben) das Motiv auf

kunstvolle Weise, bis nach mühevollem Suchen der Neugeweihte aus der Nacht der Prüfungen zum Licht des Heiligtums gelangt und das Tonstück zu einem triumphierenden Abschluß kommt.

Der ideale Mittelpunkt der „Zauberflöte" ist Sarastro, der milde, weise Herrscher, über dessen Partie eine Wärme und Innigkeit ohnegleichen liegt. Mozarts Zeitgenossen wollten in ihm ein ideales Porträt des um die freimaurerische Sache hochverdienten Meisters vom Stuhl Ignaz von Born erkennen, dem zu Ehren Mozart eine Kantate „Maurerfreude" komponiert hatte. Man kann sagen, daß alles, was Sarastro und die Seinen bei Mozart singen, eine Art von spezifisch-freimaurerischem Stil hat, den wir im allgemeinen nur bei Mozart, in manchen Sätzen (am Schluß des „Fidelio", in der 9. Symphonie und der Missa solemnis) aber auch bei Beethoven finden, der zwar formell kein Freimaurer war, dem Wesen der „königlichen Kunst" aber ethisch näher als sonst einer unserer großen Tonmeister — außer Mozart — stand. Es ist der Scheidegruß Mozarts, der schon unter Todesahnungen litt und bald sein eigenes Requiem schreiben sollte, es sind die Strahlen der untergehenden Geniesonne, die noch einmal das Höchste und Herrlichste, was sie hat, der Menschheit schenkt. Beschreiben und analysieren läßt sich der unnennbare Zauber nicht, der von dieser Kunst ausstrahlt: die ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen!

Ist Sarastros Gebiet das Reich der Männer — darum sind ihm auch schließlich die drei Knaben zugeteilt —, so ist sein Widerpart, die Königin der Nacht, dagegen von Frauen umgeben. Die Königin der Nacht selbst, deren Partie aus Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel" der Frau Hofer, Mozarts Schwägerin, leider durch italianisierende Koloraturen von fabelhafter Höhe entstellt wurde (die man allerdings auch schon „symbolisch" zu erklären suchte!), ist als musikalischer Charakter nicht allzu interessant. Entzückend nuanciert ist dagegen das Ensemble der drei Damen, namentlich im Anfang der Oper, da sie für Mozart noch als gute Geister galten. Wie diese drei Stimmen ineinander verflochten sind, namentlich die dritte, der Alt, den beiden andern entgegengeführt ist, das

gehört zum köstlichsten der Mozartschen Ensemblekunst, die im übrigen zwar hier nicht ganz die Höhe der vorangegangenen italienischen Opern erreicht, aber über das in der „Entführung“ geleistete weit hinausgeht. Der etwas zu passive Tamino erinnert in manchen Zügen an Belmont, ebenso wie Pamina an Konstanze, eine Familienähnlichkeit, die wohl darauf beruht, daß Mozart in beide Gestalten Züge seines eigenen Ich und seiner Frau verwob. Der erste Darsteller des Tamino, Benedict Schaek, spielte übrigens die Flöte selbst. Origineller als das manchmal etwas konventionell geratene Liebespaar sind die humoristischen Gestalten des Werkes: der lüsterne Mohr Monostatos, eine ganz eigenartige Schöpfung (musikalisch besonders durch rhythmische Lebendigkeit und die Pikkoloflöte charakterisiert), die sich in mancher Hinsicht neben den originellen Osmin der „Entführung“ stellen darf, und vor allem die populärste Figur der Oper, der Vogelfänger Papageno, den Mozart für Schikaneder komponierte. Dieser, der stimmlich sich nicht allzu viel zumuten durfte, aber ein ungemein gewandter Schauspieler war, bestand darauf, daß Mozart die Partie mit überaus populären Weisen ausstattete und soll sogar — da Mozart ihm die Verse „Ein Mädchen oder Weibchen“ nicht volkstümlich genug komponiert hatte — ihm die schließlich von Mozart gesetzte Melodie vorgesungen haben. Auch die Duette „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ und „Papageno“ sollen unter Schikaneders Einwirkung mehrfach umgearbeitet sein. Ein noch erhaltenes Briefchen Schikaneders zeigt den traulichen Verkehr der beiden: „Lieber Wolfgang! Derweilen schicke ich Dir Dein Pa-Pa-Pa zurück, das mir ziemlich recht ist. Es wird's schon tun. Dein E. Schikaneder.“ Natürlich hatte es Mozart nicht nötig, sich von einem Schikaneder inspirieren zu lassen. Aber der praktische Verstand des sein Publikum kennenden Theaterdirektors wußte wohl, was not tat, und es ist sicher ein Glück für die volkstümliche Wirkung der Oper gewesen, daß Schikaneder Mozart hier von jeder artistischen Künstlichkeit zurückhielt und ihn zur — allerdings durch Mozarts große Kunst veredelten — Einfachheit zwang. Papagenos Pfeife und sein einmal sogar von Mozart selbst

hinter der Szene gespieltes Glockenspiel*), („istromento d' acciajo“ nennt es Mozart, „eine Maschine wie ein hölzernes Gelächter“ schrieb Schikaneder vor) sind natürlich viel volkstümlicher als die etwas pathetisch wirkende Zauberflöte. Daß alle diese Instrumente (nebenbei gesagt) eigentlich aus dem Requisitenkasten der Königin der Nacht stammen, obwohl sie später bei der Prüfung in Sarastros Reich eine Rolle spielen, darum kümmerte man sich auch wenig.

Wenn etwas an der die Humanität verherrlichenden „Zauberflöte“ spezifisch deutsch ist, so ist es außer der Sprache vor allem der den gesunden Menschenverstand des biederen Durchschnittsmannes verkörpernde Papageno, der auch musikalisch durchweg auf dem Urgrunde des deutschen Volksliedes ruht und darum so ganz verschieden von allen andern komischen Gestalten Mozarts ist, die ihre Herkunft aus der italienischen Opera buffa nicht verleugnen können. Der gewaltige, schon zu Mozarts Lebzeiten eintretende Erfolg des Werkes beruhte beim großen Publikum vornehmlich auf der Papagenopartie. So schreibt Mozart am 7. Oktober 1791 an seine Frau: „Eben komme ich von der Oper — sie war voll wie allezeit — Das Duett ‚Mann und Weib‘ und das Glöckchenspiel im ersten Akt wurden wie gewöhnlich wiederholt — auch im zweiten Akt das Knaben-Terzett. — Was mich aber am meisten freut, ist der stille Beifall! — man sieht recht, wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“ Der stille Beifall, der Beifall der wenigen, er freute den Meister mehr als das laute Toben der Menge, die, den Kindern gleich, ihre Freude an den tanzenden Affen und Löwen hatte, wie dies Goethes Mutter in einem köstlichen Brief (9. November 1793) an ihren großen Sohn so drastisch schilderte. Mozart war sich bewußt, daß neben den volkstümlichen Liedweisen und Scherzen das Beste und Tiefste stand, wessen seine Kunst fähig war. Nicht nur als Vokalkomponist, auch als Instrumentalmeister stand er nun auf einsamer Höhe. Allein die gegenüber den früheren Werken ganz neuartige Orchesterbehandlung hätte der „Zauberflöte“ einen Ehrenplatz in der Geschichte der Musik

*) Schon seit 1793 ist es durch ein Stahlklavier ersetzt.

gesichert. Und doch, ihm war — so eigenartig hier z. B. die mystischen Klänge der Posaunen und Bassetthörner verwendet wurden — alles dieses nicht Selbstzweck, sondern nur Ausdruck seiner erhabenen Gedanken zur Verklärung edler Menschlichkeit.

Mit der „Zauberflöte", obwohl sie in ihren äußeren Formen noch dem Singspiel in der Art der „Entführung" nahestand, hatte Mozart die deutsche Oper erst ins Leben gerufen: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen", sagt Wagner. „Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen ... Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt; indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte."

So ist die „Zauberflöte" zwar das Vorbild so mancher späteren deutschen Oper — in der „ganz unvergleichlichen dialogischen Szene" Taminos mit dem Priester im ersten Finale sogar für Richard Wagners rezitativischen Stil —, insbesondere Webers geworden, in ihrer Gesamtheit steht sie jedoch einzig da. Selbst Beethovens „Fidelio", die nächste gewaltige Schöpfung der deutschen Oper, konnte hier nur Anregungen gewinnen, Mozart aber nicht mehr übertreffen. Erklärte doch Beethoven die „Zauberflöte" für Mozarts größtes Werk, denn hier erst zeige er sich als deutschen Meister, und er bewunderte in ihr musikalisch den gewaltigen Formenreichtum, der sich vom einfachen Liede bis zum figurierten Choral und der Fuge erstreckt, — alle diese Formen aber nur im Dienste einer großen Idee.

III	Beethovens „Leonore" und „Fidelio".	III

Während Mozart, das universellste Genie der Musik, zwischen Gluck und Beethoven tretend, nach den Kränzen des Dramatikers und des Symphonikers greifen durfte, ist Beethovens Ruhm genau so auf seine (im weitesten Sinne des Wortes:) symphonischen Werke gegründet, wie der Glucks auf seine dramatischen. Alles, was Beethoven sonst schrieb, tritt den Sonaten, Quartetten und Symphonien gegenüber eigentlich in den Hintergrund, mit alleiniger Ausnahme der großen Messe und der Oper „Fidelio", die eigentlich den Namen „Leonore" tragen sollte. Nur ein einziges Mal hat Beethoven eine Oper geschrieben, aber diese eine Tat reiht ihn den ganz Großen im Reiche der Bühnenkunst ein, stellt ihn neben Gluck und Mozart, vor Weber und Wagner.

Von Gluck wenig berührt und — dies hängt mit Beethovens hoher ethischer Auffassung der Liebe zusammen — von Mozarts nach seiner Meinung zu frivolen da Ponteschen Textbüchern abgestoßen, erstrebte Beethoven ein Kunstwerk, das in der Richtung der erhabenen Teile der „Zauberflöte" lag. Daneben bewunderte er aufs höchste Cherubini, dessen Oper „Les deux journées" (deutsch als: „Der Wasserträger") vom Jahre 1800 an so großen Erfolg hatte, daß sogar Goethe (in „Dichtung und Wahrheit") meinte, es sei in dieser Oper „vielleicht das glücklichste Sujet behandelt, das wir je auf dem Theater gesehen haben", und zu Eckermann diese Oper deshalb als besonders gut rühmte, weil sie auch ohne Musik schon mit Freuden gesehen werden könne. „Diese Wichtigkeit einer guten Unterlage" — fährt Goethe bei Eckermann fort — „begreifen entweder die Komponisten nicht, oder es fehlt ihnen an sachverständigen Poeten, die ihnen mit Bearbeitung guter Gegenstände zur Seite treten. So viel ist gewiß, daß ich eine Oper nur dann mit Freuden genießen kann, wenn das Sujet eben so vollkommen ist, wie die Musik, so daß beide miteinander gleichen Schritt gehen."

Es gehört zu den merkwürdigsten Verkettungen, daß kein anderer als der theatergewandte, menschenkundige Schikaneder es war, der Beethoven darauf brachte, eine Oper zu schreiben und mit dieser in direkten Wettbewerb mit den damals in Wien sehr beliebten Opern Cherubinis zu treten. Ob Schikaneder ihn auch auf den Leonorenstoff hinwies, ist nicht sicher, aber ziemlich wahrscheinlich. Es kann jedenfalls kein Zufall sein, daß Beethoven, dem der Stoff offenbar von einem theaterkundigen Manne verraten worden ist, nach einem Libretto griff, das nicht nur eine große Ähnlichkeit mit Cherubinis berühmtester Oper aufweist, sondern sogar auf den Verfasser des Cherubinischen Librettos zurückgeht.

Jean Nicolas Bouilly (1763—1842), ein zeitweise beliebter französischer Dramatiker, den man scherzhaft als „Tränendichter“ (poète lacrymal) bezeichnete, war in der Schreckenszeit der französischen Revolution als „Administrateur“ eines Departements tätig und erzählt in seinen Memoiren, wie er mehrfach den Frauen gefangener Edelleute behilflich war, ihre Männer durch heroische Taten zu befreien. Auf Grund erlebter Ereignisse schrieb er dann die beiden Opernbücher „Les deux journées (für Cherubini) und (zeitlich früher) „Léonore ou l'amour conjugal“, zu der ein heute vergessener Komponist Pierre Gaveaux (1761 bis 1825) die erste Musik schrieb. In dieser Gestalt fand die Aufführung des Werkes am 19. Februar 1798 in Paris statt. Beethoven hat diese Musik zweifellos gekannt, da sich die Gaveauxsche Partitur in seinem Nachlaß vorfand. Früher wurde vielfach behauptet, Beethoven sei durch die in italienischer Sprache geschriebene, gleichfalls nach Bouillys Buch gearbeitete erfolgreiche Oper Ferdinand Paërs angeregt worden, die am 3. Oktober 1804 in Dresden erschien. Aber es steht heute fest, daß Beethoven sich mit der Komposition bereits beschäftigte, ehe die Paërsche Oper bekannt war, und daß sein deutscher Textbearbeiter ausschließlich das französische Originalbuch benutzt hat. Damit fällt auch eine hübsche, von Berlioz verbreitete Anekdote zusammen, die Ferdinand Hiller von Paër selbst gehört haben will. Danach

habe Beethoven zu dem neben ihm sitzenden Paër bei der Aufführung von dessen „Leonore“ ausgerufen: „Oh, wie schön, wie interessant! Das muß ich komponieren!“ Wenn diese Geschichte wirklich wahr ist und nicht von dem scherzhaften Paër selbst erfunden wurde, dann hat sich Beethoven zu Paër wahrscheinlich nicht bei der Aufführung von dessen „Leonore“ (die erst 1809 in Wien gegeben wurde), sondern bei der Aufführung eines Paërschen Trauermarsches — der Beethoven zum Trauermarsch der „Eroica“ angeregt haben soll — derart geäußert. Berlioz hat jedenfalls recht, wenn er sagt: „Wo sind Gaveaux’ und Paërs Leonoren geblieben? Sie sind gewesen; denn von den drei Leonoren ist die Partitur der ersten schwach, die zweite kaum eine Arbeit von Talent, die dritte das Werk des Genies.“

Bouilly erzählt, daß der Stoff seiner „Leonore“ auf einer wahren Begebenheit beruht: eine Dame aus der Tourraine befreite ihren gefangenen Gatten durch „einen Zug höchsten Heroismus“, den Bouilly glücklicherweise unterstützen konnte, auf die gleiche Art wie Leonore ihren Florestan. Nur um Anfeindungen zu entgehen, hat Bouilly die Geschichte nach Spanien verlegt, und auf der ersten, noch in der Revolutionszeit veranstalteten Aufführung des Stückes (mit Gaveaux’ Musik) wird die Handlung, um irrezuführen, eigens als „historische spanische Tatsache“ bezeichnet. Was dem Werke den Hauch unsterblichen Lebens einflößt, was Beethoven zu seinen erhabensten Tönen begeisterte, ist eben die Lebenswahrheit der Darstellung, die einen sonst nicht gerade hervorragenden Dichter zum Seelenkünder werden ließ. Bouillys Gedicht, mittelmäßig wirkend in mäßiger Vertonung, zeigte seine Bedeutung erst in dem Augenblick, da Beethoven das mit Worten Unaussprechliche in Tönen kündete.

Die Grundlage der Handlung ist überaus einfach: ein Edelmann namens Florestan war von seinem mächtigen politischen Gegner Pizarro heimlich eingekerkert worden, weil er dessen Verbrechen dem Minister enthüllen wollte. Pizarro, der Florestans Tod dem Minister vortäuschte, hat sich zum Gouverneur des Gefängnisses machen lassen, in dem Florestan schmachtet. Aber dem Spürsinn der Gattin Florestans ge-

lingt es, das Versteck ausfindig zu machen. Als Jüngling verkleidet, gewinnt sie das Vertrauen des biederen, pflichtgetreuen Kerkermeisters Rocco, und so ist es ihr möglich, schließlich als dessen Gehilfe sogar zu dem tiefsten geheimen Kerker hinabzudringen, in dem Florestan weilt. Doch der Gouverneur, den ein Freund vor der plötzlichen Revision des argwöhnisch gewordenen Ministers warnt, will mit Hilfe Roccos Florestan noch vor der Ankunft des Ministers töten, und als Rocco seine Beihilfe verweigert, beschließt er selbst, den entkräfteten wehrlosen Gefangenen zu erdolchen. Aber Leonore, die als Gehilfin Roccos das vorbereitete Grab Florestans im Kerker hatte graben müssen, stürzt mit dem Rufe: „Töt' erst sein Weib!" sich auf den Wüterich, und als dieser auch sie niederstechen will, hält sie ihm eine Pistole entgegen. In diesem Augenblick höchster Spannung verkündet der vom Gouverneur auf dem Turm aufgestellte Wächter durch eine Trompetenfanfare die Ankunft des Ministers. Nun sind Florestan und Leonore gerettet, denn auch der menschlich fühlende Kerkermeister Rocco, schon lange dem vermeintlichen Jüngling freundlich gesinnt, ist gerührt von der Aufopferung Leonorens und stellt sich auf ihre Seite. Der Minister erfährt die Wahrheit, befreit seinen Freund Florestan sowie dessen Gattin und verfügt die Bestrafung Pizarros, der in den Kerker Florestans abgeführt wird, bis der König Gericht über ihn hält. In diese Haupthandlung ist eine kleine Nebenhandlung eingeflochten: Leonore, unter ihrem Männernamen Fidelio, erweckt die Liebe der Tochter des Kerkermeisters, Marzelline, die schließlich aber doch zufrieden ist, den sie schon lange verehrenden Pförtner Jaquino zu heiraten.

Diese ziemlich geradlinig verlaufende Handlung ist eben ihrer Einfachheit wegen ein ungemein glücklicher Opernstoff, dessen Wirkung auch durch den etwas als „deus ex machina" erscheinenden Minister nicht aufgehoben wird. Sein Kommen ist ja wohlmotiviert und wirkt durchaus nicht unerwartet, obwohl natürlich in dem Augenblick, da die Fanfare ertönt, an ihn vom unbefangenen Zuschauer nicht mehr gedacht wird. Gerade dadurch aber wird die höchste dramatische Wirkung

erzielt, und der Augenblick, wo Leonore sich dem Gouverneur mit der Pistole in der Hand entgegenstürzt, während draußen die berühmte Fanfare ertönt, gehört zum Gewaltigsten, was die musikalisch-dramatische Literatur je hervorgebracht hat. Mit Alceste verglichen (die, um ihren Gatten zu retten, den Schrecken des Orkus trotzt) ist Leonores Tat lebensvoller und von viel größerer Wirkung, sozusagen „moderner", weil uns des Hades Schrecken kalt lassen, das unterirdische dumpfe Verließ des Florestan aber zu tiefstem Mitgefühl erregt.

Da Beethoven, wie er noch auf seinem Totenbette sagte, nur Opernstoffe in der Art des Cherubinischen „Wasserträger" oder der Spontinischen „Vestalin", also erhabene, sittlich läuternde Stoffe komponieren wollte, so mußte ihn dieser, dem „Wasserträger" verwandte, ihn aber an Größe weit überbietende Stoff gewaltig fesseln. Beethoven stand ja dem Theater nicht so ferne, wie gewöhnlich geglaubt wird. Schon in Bonn war er am Cembalo als Theaterbegleiter tätig und half sogar zwei Werke von Gluck einstudieren, dann in Wien war er (1793—1802) in der Vokalkomposition der Schüler Antonio Salieris (1750—1825), von dem Gluck gesagt hatte, er sei der einzige, der von ihm gelernt habe, und so ist es nicht unwahrscheinlich, daß Beethoven, wenigstens indirekt, auch von Gluck beeinflußt wurde, zumal ihm die von Gluck ausgehende Richtung Cherubini-Spontini so sympathisch war. Auch besuchte Beethoven fleißig die Opernvorstellungen in Wien.

Den unmittelbaren Anlaß, an Beethoven mit dem Vorschlag heranzutreten, eine Oper zu komponieren, bot wahrscheinlich dem theaterkundigen Schikaneder Beethovens 1801 gegebenes Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus", und es ist kein Zweifel, daß die Komposition dieses Werkes eine gute Vorstudie für den Dramatiker Beethoven wurde.

Bearbeitet wurde der Stoff glücklicherweise nicht von Schikaneder, sondern von dessen Nachfolger Joseph Sonnleithner (1766—1835), seit 1804 Hoftheatersekretär, einem literarisch und musikalisch gebildeten Manne. Sonnleithner übersetzte im wesentlichen nur das Bouillysche Libretto in recht annehmbare, gesangliche Verse und veränderte im

großen ganzen nicht allzu viel. Ungünstig war allerdings seine Einteilung in drei Akte, während Bouillys Stück nur zwei Akte hatte (endgültig wurden es auch bei Beethoven wieder zwei Akte). Der erste Akt schloß mit dem Terzett „Gut, Söhnchen gut", der zweite Akt begann mit dem Marsch und endigte mit einer Szene des Pizarro, der seine Soldaten zur Wachsamkeit ermahnt. Der dritte Akt entsprach dem endgültigen zweiten Akt, begann also im Kerker, schloß aber nicht mit einer Verwandlung, sondern brachte die Lösung des Konfliktes im Kerker selbst. Es ist klar, daß die spätere Lösung, die drei Schauplätze: Hof, Kerker und Schloßbastei zeigt, vorzuziehen ist, schon aus dem Grunde, weil die hellen Farben der jubelnden Schlußmusik nicht in den düstern Kerker passen. Gegenwärtig verlegt man auch wieder (wie schon 1805) die Exposition, die einen gemütlich-singspielhaften Charakter trägt, von dem düstern Gefängnishof, in dem sie bei Bouilly spielt, in eine bürgerlich-intime Stube.

Beethoven machte sich mit Eifer an die Komposition: seine leider nur zur Hälfte erhaltenen Skizzen zu der Oper umfassen bereits 346 Seiten zu je 16 Linien *); er hatte bis zum Frühjahr 1805 den größten Teil des Werkes skizziert. Wie sorgfältig der Meister vorging, zeigt die Tatsache, daß er die Arie der Leonore „Komm Hoffnung" nicht weniger als 18mal skizzierte, ebenso wie den Anfang der Florestan-Arie „In des Lebens Frühlingstagen" und daß er den Finale-Chor unausgesetzt neu gestaltete. Wer Beethovens, von Mozarts so ganz verschiedene Arbeitsweise studieren will, muß sich mit diesem unschätzbare Einblicke in Beethovens Werkstatt eröffnenden Skizzenbuch befassen und es mit der von Dr. Erich Prieger 1905 (bei Breitkopf & Härtel) herausgegebenen Urform der Oper „Leonore" vergleichen. (Als Nachtrag zu dieser erschien noch separat im gleichen Verlag die erste Fassung — in C-Dur — der Arie Marcellines „O wär ich schon mit dir vereint.")

Beethoven ist der einzige große Komponist, der uns Skizzen in derart ausgedehntem Maße hinterlassen hat.

*) Vgl. die Publikation G. Nottebohms „Zweite Beethoveniana" (1887, ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1804.)

Im Gegensatz zu Mozart arbeitete er langsam und mühevoll. Die Gedanken kamen gleich vulkanischen Eruptionen zum Vorschein und mußten vielfach gewendet werden, bevor sie ihre endgültige Gestalt erhielten. Ihre erste Form ist bisweilen so, daß man kaum glaubt, ein Meister vom Range Beethovens habe so etwas primitives erfunden. Für uns hat — so sagt der ausgezeichnete Herausgeber von Beethovens Skizzenbüchern, G. Nottebohm — die Art von Beethovens Schaffen etwas Rätselhaftes. Das Rätselhafte liegt in erster und letzter Instanz in dem Kampf des Meisters mit seinem Dämon, in dem Ringen mit seinem Genius. In den Skizzenbüchern hat der Dämon zwar gehaust, er ist aber entwichen. Der Geist, der das Werk diktierte, erscheint nicht in den Skizzen; sie offenbaren nicht das Gesetz, von dem sich Beethoven beim Schaffen leiten ließ. Von der Idee, die nur im Kunstwerk selbst zur Erscheinung kommt, können sie keine Vorstellung geben. Nur unzusammenhängende Vorgänge, nicht den ganzen Prozeß des Schaffens erblicken wir. Die organische Entwicklung des Kunstwerkes ist aus den Skizzen nicht zu ersehen. Weder zum Verständnis noch zum Genuß des Kunstwerkes können also diese Skizzen beitragen, wohl aber sind sie unendlich beredt, wenn wir den Künstler Beethoven verstehen wollen. Denn die Skizzen sagen etwas aus, was das fertige Kunstwerk uns verschweigt, ja verschweigen muß, wenn es ein vollkommenes Kunstwerk sein will. Am entscheidenden Punkt des Dramas werden wir darum die Skizzen heranziehen müssen.

In der Urgestalt wurde die Oper „Leonore", oder, wie sie (gegen Beethovens ursprünglichen Willen, um einer Verwechslung mit Paërs Oper vorzubeugen) von der Theaterdirektion genannt wurde: „Fidelio oder die eheliche Liebe", am 20. November 1805 im Schauspielhaus an der Wien gegeben. Der Erfolg war infolge politischer und künstlerisch ungünstiger Umstände sehr schwach; nur zwei Wiederholungen folgten. Die Franzosen hatten gerade Wien besetzt, und so bestand die Zuhörerschaft großenteils aus französischen Offizieren, und Beethoven, der selbst dirigierte (er war kein guter Dirigent), ärgerte sich gewaltig über das Orchester. Selbst

eine gesanglich hervorragende, aber schauspielerisch unbegabte Leonore wie Anna Milder-Haupter konnte das Werk nicht retten, das nach wenigen Aufführungen verschwand. Mozarts Schwager, der Bassist Sebastian Meyer, als Sarastro hervorragend, sang den Pizarro und beklagte sich — nicht zu Unrecht — darüber, daß Beethoven die Singstimmen so rücksichtslos behandelte und in dieser Hinsicht nichts von Mozart gelernt habe. Beethoven soll, nach Schindlers Bericht, um Meyer zu Fall (im Theaterjargon: „zum Umschmiß") zu bringen, eine nur in der ersten Version vorhandene Stelle der Pizarro-Arie absichtlich derart angelegt haben, daß sie für den Sänger infolge der chromatischen Vorhalte der Begleitung kaum zu treffen war:

46.



Im Skizzenbuch hatte die Stelle noch so gelautet:

47.



Der Sänger sang also die später von den Instrumenten ausgeführten Vorhaltsnoten ursprünglich selbst. Aber Beethoven ließ die angeblich nur des einen Sängers wegen derart geänderte Stelle auch so drucken; er wird also wohl — und dies ist für ihn als Dramatiker bezeichnend — die Stelle zur Charakteristik des unbeugsamen Pizarro für nötig erachtet haben. Sie wurde erst beseitigt, als der Aktschluß geändert wurde.

Jedenfalls ist sicher, daß die Zeitgenossen die „Leonore" mit wenig Begeisterung aufnahmen; neben manchem unverständigen Urteil, das sich aus der überraschenden Neuheit genialer Züge erklärt, beruhte der Vorwurf einer ungebührlichen Länge und überflüssiger Textwiederholungen sowie

ungünstiger Singstimmenbehandlung schon deshalb auf Wahrheit, weil Beethoven, unter dem Einfluß seiner wohlmeinenden Freunde, sich bald bereit zu eingreifenden Änderungen in dieser Hinsicht entschließen mußte. Nachdem Dr. Prieger die lange verloren gewesene Urfassung wieder entdeckt hatte, brachte das Berliner Opernhaus am 20. November 1905 zur Jahrhundertfeier die „Leonore" in der Fassung der Uraufführung nochmals auf die Bühne. Das Werk wurde in drei Aufzügen gegeben. Der erste beginnt mit Marcellinens Arie „O wär' ich schon mit dir vereint", der im „Fidelio" an zweiter Stelle steht, dann erst folgt das muntere, den „Fidelio" später eröffnende Duett „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein". Die dritte Nummer, ein unbedeutendes Terzett zwischen Marcelline, Jaquino und Rocco ist von Beethoven selbst gestrichen worden. Das berühmte Quartett „Mir ist so wunderbar", Roccos Arie „Hat man nicht auch Gold daneben" und das Terzett „Gut, Söhnchen gut" bilden den übrigen Inhalt des ersten Aktes, der — und dies ist recht glücklich — noch nicht in den eigentlich dramatischen Konflikt hineinführt, sondern eine Art von spielopernmäßigem Vorspiel darstellt, das fast ausschließlich die Nebenhandlung behandelt. Erst mit dem zweiten Akt setzt die Haupthandlung ein: er beginnt mit dem Marsch der Gefangenen, bringt Pizarros Arie mit Chor (in abweichender Fassung), das Duett, in dem Pizarro den Rocco überredet, und dann ein dramatisch und psychologisch unmögliches Duett zwischen Marcelline und Leonore (Marcelline schwärmt vom künftigen Eheglück mit Fidelio!), das Beethoven dann beseitigte. Die große Arie der Leonore, die jetzt mit dem Rezitativ „Abscheulicher, wo eilst du hin" begann, hatte einen abweichenden Beginn und schloß mit übermäßig schwierigen Koloraturen. Ganz verschieden ist das Finale gefaßt, in dem sich die oben zitierte unsangliche Stelle des Pizarro befand. Eine große Arie des Pizarro mit Chor schließt den Akt ab. Der dritte Aufzug, der ganz im Kerker spielt, zeigt die Arie des Florestan in bedeutsam veränderter Gestalt: nach dem As-Dur-Adagio folgt hier an Stelle des für den Sänger so überaus schwierigen Allegroschlusses ein ruhiger F-Mollsatz „Ach, es waren schöne Tage".

Wichtig ist ferner das Rezitativ vor dem Duett „O namenlose Freude“ mit seiner ausdrucksvollen Solo-Oboe. Endlich wurde in der Neuaufführung (wie die Berichte betonen) der feierliche Ensemblesatz „Gott, welch ein Augenblick“ als eine Eingebung von höchster künstlerischer Weihe betrachtet (die ursprünglich auf die Worte „Da stiegen die Menschen ans Licht“ gesetzte Melodie hat Beethoven einem in Bonn 1790 komponierten Jugendwerk, der Trauerkantate auf Joseph II., entnommen.) Im allgemeinen darf man die Eindrücke, welche die Wiederaufführung der „Leonore“ in der Urgestalt hinterließ, derart zusammenfassen: die alte Form kann natürlich die endgültige nicht verdrängen, wohl aber neben ihr bestehen bleiben. In den meisten Punkten müssen wir der von Beethoven durchgearbeiteten späteren Fassung unbedingt den Vorzug geben, anderseits hat der Meister aber auch leider einige Schönheiten der „Leonore“ fallen lassen, auf die wir im „Fidelio“ ungern verzichten möchten. Dazu sind zu rechnen vor allem der Schluß der Florestan-Arie, das ergreifende Rezitativ vor dem Duett der Gatten und der langsame Satz des Schlußchores, wunderbare Schönheiten, die nicht nur historisches Interesse erwecken. „Leonore“ ist im Stil jedenfalls einheitlicher als die verschiedenen Stilperioden Beethovens angehörende letzte Fassung.

Der Mißerfolg der Uraufführung veranlaßte einige theaterkundige Freunde des Meisters, ihn zu energischen Kürzungen zu bewegen. Es fand eine denkwürdige, von sieben Uhr abends bis zwei Uhr nachts sich erstreckende Zusammenkunft beim Fürsten Lichnowsky statt, dessen Gattin den Klavierpart übernahm, und nun begann ein großer Kampf mit dem Meister, über den der Tenorist Röckel (der Vater des Freundes von Richard Wagner) ausführlich berichtet. Die Dichter Collin (der Verfasser des „Coriolan“, zu dem Beethoven die berühmte Ouvertüre schrieb) und Breuning vertraten die dramaturgische, der Bassist Meyer und der Tenor Röckel die gesangliche Seite. Beethoven verteidigte jeden Takt mit Löwenmut, bis man ganze Nummern streichen mußte. Aber als Meyer besonders gegen die ursprüngliche Pizarro-Arie (von der hier eine Probe gegeben wurde) los-

zog, weil sie kein Mensch mit Effekt singen könne, wurde Beethoven grob. Endlich versprach er, eine neue Arie für den Pizarro zu komponieren (es ist die jetzt als Nr. 7 im „Fidelio" bezeichnete), und der Fürst brachte Beethoven zuletzt dahin, daß er zugab, die gestrichenen Nummern sollten „versuchsweise" bei der Neuaufführung wegbleiben. Bei dieser Gelegenheit erhielt Röckel die Rolle des Florestan. Was Röckel, der die Singpartie in Beethovens eigener Handschrift noch besaß (ihr Verbleib ist unbekannt), sonst noch von Änderungen erzählt, stimmt, wie Otto Jahn nachgewiesen hat, mit dem sonst überlieferten Material nicht überein. Wer die „Leonore" in ihrer zweiten Gestalt studieren will, der sei auf den 1852 erschienenen, von Otto Jahn besorgten Breitkopfschen Auszug hingewiesen, mit dem man aber den ein halbes Jahrhundert später ausgegebenen Priegerschen der ersten Fassung vergleichen möge.

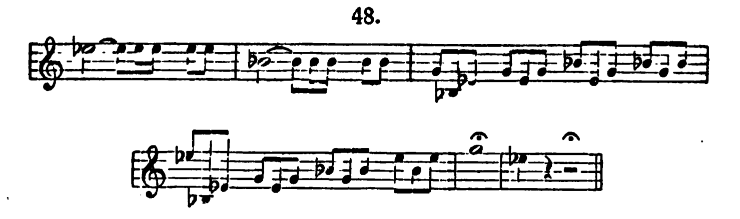
Das eine steht jedenfalls fest: so gut man Beethoven bei Lichnowsky auch dramatisch beraten hatte, musikalisch hatte man ihn manchmal vergewaltigt, und die Striche waren derart, daß eine nochmalige, sorgsamere Überarbeitung dem Werke nottat. In der zweiten Fassung, deren Kürzungen gegenüber der ersten ausführlicher zu besprechen keinen Zweck hat (denn diese zweite Fassung ist ja nur ein Übergangsstadium zur endgültigen Gestalt), erschien das Werk wieder als „Fidelio", aber in 2 Akten, am 29. März 1806 und erlebte vier Wiederholungen. Diesmal fand die — übrigens recht mäßige — Aufführung vor einem auserwählten Publikum mit großem Erfolg statt, und auch die Kritik berichtete wohlwollend darüber. Nur die Ouvertüre — es war diesmal die berühmte dritte — erwies sich als Stein des Anstoßes: man klagte über „unaufhörliche Dissonanzen", „überladenes Geschwirr der Geigen", und hielt sie für mehr „Künstelei als wahre Kunst".

Bei dieser Gelegenheit muß einmal über die verworrenen Bezeichnungen der verschiedenen Fassungen gesprochen werden. Wir nennen heute „Leonore" das Werk in der ersten und zweiten Fassung, „Fidelio" heißt für uns die endgültige Fassung (von 1814). Als „Fidelio"-Ouvertüre

gilt die zuletzt geschriebene E-Dur-Ouvertüre, „Leonoren-Ouvertüren" sind die drei Ouvertüren, die Beethoven zu den früheren beiden Fassungen schrieb. Daß es drei Ouvertüren sind, hat folgende Bewandtnis:

Die bei der Uraufführung (1805) gespielte Ouvertüre ist diejenige, die heute unter dem Namen der „Leonorenouvertüre Nr. 2" bekannt ist. Sie wurde als zu weitschweifig und für die Bläser zu schwierig bezeichnet und deshalb von Beethoven durch die sogenannte dritte „Leonorenouvertüre" ersetzt, die bei der Wiederaufnahme des Werkes im Jahre 1806 gespielt wurde. In Wirklichkeit ist diese Ouvertüre nur eine Umarbeitung der früheren: Themen und Anlage sind identisch, aber die Verarbeitung und der Modulationsgang sind verschieden. Rein äußerlich ist der Umstand bemerkenswert, daß Beethoven für die Entwicklung seiner Tongedanken bis zu der berühmten Trompetenfanfare in der „zweiten" Ouvertüre nicht weniger als 335 Takte, in der „dritten" aber nur 234 braucht. Trotz alledem hat auch die „zweite", gelegentlich im Konzertsaal gespielte Ouvertüre gewisse Vorzüge: sie ist vielleicht ursprünglicher, während die spätere Ouvertüre mehr meisterhaft „gearbeitet" ist. Besonders interessant ist die Wandlung, die das Trompetensignal *), das den wichtigsten Moment im Drama darstellt, durchgemacht hat. In der „zweiten" Leonorenouvertüre lautet es:

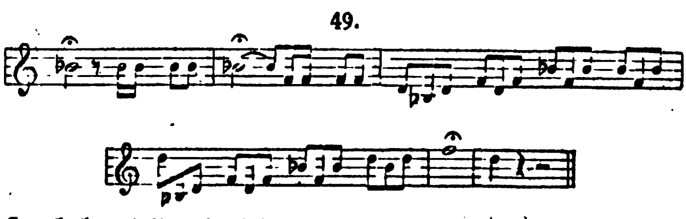
48.



In der Gefängnisszene der ersten Bearbeitung der Oper tritt es aber folgendermaßen auf:

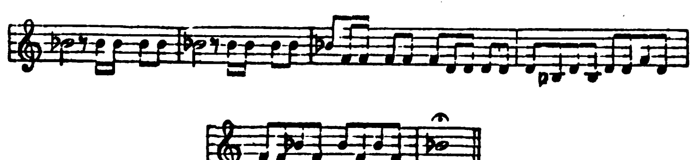
*) Es war ursprünglich ohne Taktstriche gemeint, später aber von Beethoven mit Takteinteilung versehen. Es ist ein Militärsignal, darf also nicht „gefühlvoll" geblasen werden!

49.



Am bekanntesten ist seine Gestalt in der Leonorenouvertüre Nr. 3:

50.



deren Fassung der Gefängnisszene in der Partitur der zweiten Bearbeitung der Oper entspricht. Abweichend davon lautet der Anfang der Fanfare in der Gefängnisszene der letzten Fideliobearbeitung (ohne Bindebogen im zweiten Takt!):

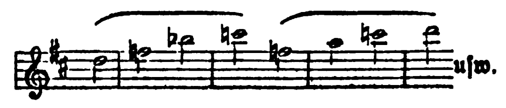
51.



In der „zweiten" Ouvertüre hatte Beethoven zwischen die beiden Fanfarenrufe eine Anspielung auf das Allegrothema eingeschoben. Nach der zweiten Fanfare kam dann eine Erinnerung an Florestans Arie, und darauf — ziemlich unvermittelt — der berühmte Geigenlauf, der später das Presto einleitete.

Ganz anders in der „großen" dritten Ouvertüre. Hier knüpft Beethoven unmittelbar ans Drama selbst an, aus dem er jenes Thema des Orchesters entnimmt, das zu den Worten ertönt: „Ach, du bist gerettet", also sozusagen das „Rettungsthema":

52.



in die Ouvertüre aufnimmt. Gerade diese spannende und ergreifende Episode ist es, die der Leonorenouvertüre Nr. 3 ihre Beliebtheit verschafft. Besonders Richard Wagner schätzte diese „wunderbare" Ouvertüre: „fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst."

Den Grundgedanken der Ouvertüre kann man wohl mit den Worten „Durch Nacht zum Licht" (per aspera ad astra) bezeichnen. In der Einleitung hören wir deutlich das Seufzen des gefangenen Florestan, dessen Arienthema anklingt. Doch die Kraft der Liebe, die sich hoffnungsvoll aufschwingt, pocht an seinen Kerker und betätigt sich (Allegro) ungestüm. Leonore selbst, das edle Weib (zweites Thema in E-Dur) ist es, das die Befreiung bringt. Allen Schwierigkeiten zum Trotz dringt sie in den Kerker, nimmt mit dem Unhold selbst den Kampf auf — da, im Augenblick höchster Not, ist Gott am nächsten: das erlösende Signal kündet das Nahen des Retters. Erschüttert lauschen alle dem Ruf, der noch einmal ertönt. Eine — rein symphonisch zu verstehende — Wiederholung des Hauptteils führt schließlich zu dem jubelnden Aufschwung: der Sieg des Guten über das Böse ist besiegelt, und eine pompöse Freiheitsfanfare beschließt das gewaltige Werk.

Gegenüber dieser „dritten" und ihrer nicht ebenbürtigen Schwester der „zweiten" Ouvertüre haben die beiden andern Ouvertüren einen schweren Stand. Die sogenannte „erste" (angeblich Op. 138, doch ist diese Zahl nach Beethovens Tode willkürlich gewählt) ist erst 1807 komponiert, und zwar für das Prager Theater, dem die beiden andern Ouvertüren zu schwierig waren. Diese erst nach Beethovens Tode bekannt gewordene und fälschlich als „erste" bezeichnete Ouvertüre hat mit den beiden andern Leonoren-Ouvertüren nichts gemeinsam als das gleichfalls in ihr enthaltene Thema aus Florestans Arie. Diese wenig bedeutende Ouvertüre wird vor der Oper niemals, im Konzertsaal auch nur selten ge-

spielt und bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. Wichtiger ist die sogenannte „Fidelio-Ouvertüre" (in E-Dur), die Beethoven — ohne jede thematische Anlehnung an die Oper — für die endgültige Gestaltung des Werkes im Jahre 1814 schrieb. Diese Ouvertüre ist — historisch betrachtet — ein Rückschritt, da sie die Errungenschaften der Iphigenie-Ouvertüre Glucks und der Don Juan-Ouvertüre Mozarts, welche beide große Ouvertüren (Nr. 2 und 3) verwerten, aufgibt. Sie ist aber in ihrer munteren Harmlosigkeit insofern eine bessere Einleitung zur Oper als die gewaltige dritte Leonoren-Ouvertüre, weil sie nicht die größten Bühnenwirkungen vorausnimmt (und dadurch abschwächt), sondern einfach auf die harmlosen Singspielszenen des ersten Aktes vorbereitet. Es ist, als ob sie zu einer Oper im Stil von Cherubinis „Wasserträger", nicht aber zu dem düstern Leonoren-Drama geschrieben wäre. Nur ganz von weitem deutet sie in einem schönen Adagio-Thema Ernstes, Schmerzliches an. Man hat sich also gegenwärtig daran gewöhnt, diese Ouvertüre stets zu Anfang der Oper zu spielen und ist davon abgekommen, die dritte Leonoren-Ouvertüre an ihre Stelle zu setzen. Aber das Publikum möchte auch im Theater nicht gerne auf dieses Meisterwerk verzichten, und man ist deshalb auf seltsame Auswege verfallen: Otto Nicolai, der Komponist der „Lustigen Weiber", ließ die dritte Leonoren-Ouvertüre zuerst im Jahre 1841 zwischen den beiden Fidelio-Akten spielen, — was erst recht die Wirkung des Dramas schädigt. Dazu kommt, daß in diesem Fall der jubelnde Schluß der Ouvertüre mit der darauffolgenden düsteren Kerkerszene in unmöglichem Kontrast steht. Hans v. Bülow hat dann die Ouvertüre als Epilog nach dem Werk gespielt und motivierte dies damit, daß nach Wagners Ausspruch diese Ouvertüre gar keine „Ouvertüre", sondern das ideal zusammengefaßte Drama sei (eine etwas doktrinäre Begründung). Endlich schob man bereits seit den 50er Jahren und neuerdings wieder unter Mahler und Mottl in Wien und München die Ouvertüre als Verwandlungsmusik ein zwischen die beiden Abteilungen des zweiten Aktes, also zwischen Kerker und Bastei. Diese Lösung ist offenbar — wenn man

die Leonoren-Ouvertüre nicht ganz auf den Konzertsaal beschränken will — weitaus die beste. Auf diese Weise wird weder die Wirkung des Dramas vorausgenommen, noch nach völlig beendetem Drama die ganze Handlung zum zweitenmal symphonisch vorgeführt. Wir erleben somit, ehe das Drama selbst ganz beendet ist, die Hauptmomente nochmals konzentriert und werden auf die Lösung durch den jubelnden Schluß angemessen vorbereitet. Auch theatertechnisch ist diese Stellung der Ouvertüre des szenischen Umbaus wegen recht empfehlenswert.

Beethovens Oper wäre in ihrer zweiten — wenig günstigen — Fassung steckengeblieben und vergessen worden, wenn nicht ein besonderer Umstand im Jahre 1814 sie wiederbelebt hätte. Drei „Inspizienten" der Hofoper sollten eine Benefizvorstellung haben, wobei ihnen zwar die Wahl des Werkes überlassen blieb, aber keine besonderen Kosten entstehen durften. Da dachte man wieder an Beethovens Oper, und der Meister erklärte sich bereit, das Material herzugeben, wenn man ihm eine gründliche Umarbeitung gestatte. Als Mitarbeiter gewann er sich seinen Freund Friedrich Treitschke, der als Operndichter und Regisseur der rechte Mann dazu war, Sonnleithners Buch mit dessen Genehmigung neu einzurichten. Treitschke als erster kam auf die glückliche Idee, die Schlußszene aus dem Kerker heraus ins Freie zu legen. Weiter hat Treitschke nach seiner eigenen Angabe folgendes verändert: der ganze erste Aufzug wurde (wiederum, denn Bouilly hatte dies schon vorgeschrieben) in den Hof verlegt. Das Duett, das sich als Eröffnungsnummer lebendiger macht, wurde an den Anfang, Marcellinens Arie an zweite Stelle gesetzt. Umgestaltet wurde Leonorens große Arie. Endlich einigte sich Treitschke mit Beethoven auf einen andern Aktschluß: die Wiederkehr der Gefangenen auf Pizarros Befehl und ihre Klage bei der Rückkehr in den Kerker.

„Der zweite Aufzug", erzählt Treitschke, „bot gleich anfänglich eine große Schwierigkeit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äußerte Bedenken, daß ein dem Hungertode fast

Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern: „Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft' usw. ... Die Arie war eben fertig, ich reichte sie Beethoven. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat, und riß das Fortepiano auf. Er legte den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasiert fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und, auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig."

Fast alles übrige im zweiten Akt beschränkte sich auf Abkürzungen und veränderte Verse. Das Quartett „Er sterbe" wurde von Treitschke durch eine kurze Pause unterbrochen, in der Jaquino mit andern Leuten die Ankunft des Ministers meldet und die Vollführung des Mordes unmöglich macht, indem er Pizarro abruft. Nach dem nächsten Duett holte Rocco Florestan und Leonore zum Minister ab (Die ursprüngliche Regieanweisung hatte kurz vor dem Duett gelautet: Pizarro stürzt ab, Rocco ihm nach, Leonore will ihn zurückhalten, er entwindet ihr die Pistole, sie sinkt mit einem Schrei bewußtlos nieder.) Allmählich erholte sich dann Leonore in einem dem Duett vorangehenden Rezitativ, und Rocco erklärte und entschuldigte sein Verhalten ganz am Schluß des Werkes. Beethoven schrieb Treitschke, er habe seine Verbesserungen mit großem Vergnügen gelesen und werde dadurch bestimmt, „die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen". Aber er fand bald, „die ganze Sache mit der Oper" sei „die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem meisten unzufrieden und — es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da — meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem

freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können."

Am 23. Mai 1814 fand die Uraufführung des endgültigen „Fidelio" — Beethoven hatte nunmehr selbst den Namen angenommen — mit großem Erfolg unter des Meisters eigener Leitung statt. Da die neue E-Dur-Ouvertüre nicht rechtzeitig fertig geworden war, spielte man die Prometheus-Ouvertüre. Erst von der zweiten Aufführung ab kam die E-Dur-Ouvertüre hinzu.

Von nun an gewann der „Fidelio" seinen Platz nicht nur im deutschen, sondern bald auch im ausländischen Opernspielplan, besonders seit die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860, die Tochter des ersten deutschen Don Juan-Darstellers Friedrich Schröder) die bis dahin nur gesungene, nicht aber ergreifend dargestellte Rolle der Leonore in Wirklichkeit erst schuf (November 1822). In der Vorstellung saß Beethoven, dessen leuchtende Augen aus dem Mantel hervorstarrten, in den er sich verhüllt hatte, mit unverwandtem Blick hinter dem Dirigenten, so daß er die Darstellerin geradezu faszinierte.

Obwohl er keinen Ton hören konnte, war er von ihrem Spiel so begeistert, daß er ihr versprach, eine neue Oper eigens für sie zu schreiben. Beethoven hielt sein Versprechen nicht, aber ein anderer kam und schrieb Opern, eigens für die geniale Darstellerin: Richard Wagner. Von welcher Bedeutung die Darstellung der Leonore durch die Schröder-Devrient auf Wagner und sein Schaffen geworden ist, konnte man schon aus der begeisterten Schilderung ihres Auftretens in Wagners Phantasiestück „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" entnehmen: „Diese Sängerin schien schon in früher Jugend sich mit dem Genius Beethovens vermählt zu haben. Mit welcher Glut, mit welcher Poesie, wie tief erschütternd stellte sie dies außerordentliche Weib dar! Sie hat sich das hohe Verdienst erworben, Beethovens Werk dem deutschen Publikum erschlossen zu haben. ... Mir für meinen Teil war der Himmel geöffnet; ich war verklärt und betete den Genius an, der mich — gleich Florestan — aus Nacht und Ketten in das Licht und die Freiheit geführt hatte." Aber noch bedeut-

samer ist die Darstellung in Wagners großer Autobiographie „Mein Leben": „Ein Wunder gab meinem künstlerischen Gefühl plötzlich eine neue und für das ganze Leben entscheidende Richtung. Dies war ein kurzes Gastspiel der Wilhelmine Schröder-Devrient, welche damals *) auf der vollsten Höhe ihrer Künstlerlaufbahn stand, jugendlich, schön und warm, wie nie seitdem auf der Bühne mir ein Weib erscheinen sollte. Sie trat im „Fidelio" auf. Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich diesem in betreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen könnte. Wer sich der wunderbaren Frau aus dieser Periode ihres Lebens erinnert, muß in irgendeiner Weise die fast dämonische Wärme bezeugen können, welche die so menschlich-ekstatische Leistung dieser unvergleichlichen Künstlerin notwendig über ihn ausströmte. Nach der Vorstellung schrieb ich einen kurzen Brief auf, in welchem ich der großen Künstlerin bündig erklärte, daß von heute ab mein Leben seine Bedeutung erhalten habe, und wenn sie je dereinst in der Kunstwelt meinen Namen rühmlich genannt hören sollte, sie sich erinnern möge, daß sie an jenem Abende mich zu dem gemacht habe, was ich hiermit schwöre werden zu wollen ... Als ich im Jahre 1842 nach Dresden kam, um mit dem Rienzi zu debütieren, und nun mich oft im Hause der freundlich gewogenen Künstlerin aufhielt, überraschte sie mich eines Males durch treue Rezitation jenes Briefes, welcher auch auf sie Eindruck gemacht zu haben schien, da sie ihn wirklich aufbewahrt hatte."

So spannen sich die Fäden an zwischen Beethovens „Fidelio" und der Kunst Richard Wagners. Zwei Faktoren vornehmlich sind es, die — über Mozart hinaus und in die Zukunft der romantischen Oper weisend — in Beethovens „Fidelio", besonders stark aber in der Darstellung der Schröder-Devrient hervortraten: der eine Faktor betrifft die Sänger, der andere das Orchester. Beethoven war in erster Linie Instrumentalkomponist und Pianist und konnte — dies beweisen seine sämtlichen Vokalwerke — hingerissen

*) Es handelt sich um die Zeit kurz nach Beethovens Tode.

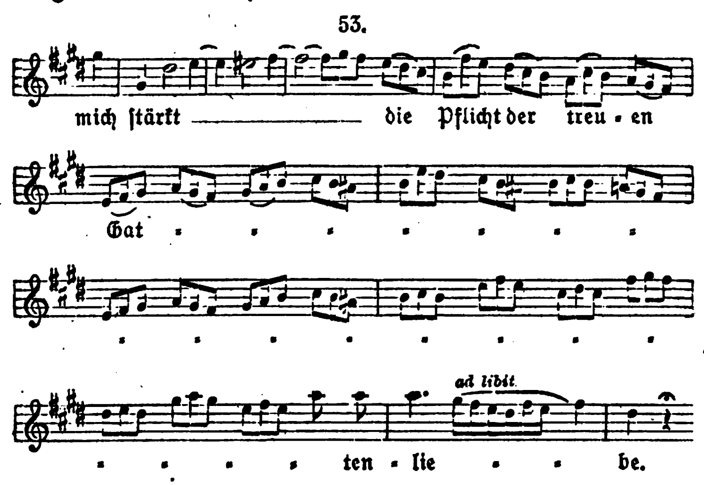
vom hohen Flug seiner Gedanken, nie recht begreifen, daß die menschliche Stimme kein Instrument, sondern ein zartes, gebrechliches Organ sei, das man mit weiser Schonung und stetiger Rücksichtnahme — wie Mozart — behandeln müsse. Beethovens Freund Schindler hat das bestätigt: „Die Gewohnheit, sich den Eingebungen der Phantasie frei zu überlassen, eingeschränkt allein durch die Gesetze der Harmonie, des Rhythmus und Kenntnis der Natur der Instrumente, diese Gewohnheit, in Verbindung mit dem Unvermögen, selber einen guten Ton hervorzubringen, — das zusammen läßt erraten, welchen Kampf Beethoven beim Ausarbeiten dieser Opernpartitur mit sich selber zu bestehen gehabt."

Aus Unterhaltungen Schindlers mit Cherubini wissen wir, daß Cherubini nach dem Anhören des „Fidelio" darüber klagte, Beethoven habe sich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befaßt, woran Beethovens Lehrer Salieri nicht schuld gewesen, denn dieser habe Cherubini erzählt, wie es ihm mit dem eigenwilligen Beethoven ergangen sei. Deshalb schenkte Cherubini, um zehn Jahre älter als Beethoven, ihm freundschaftlich die Gesangschule des Pariser Konservatoriums mit der Empfehlung, sie zu studieren. Sie stand auch in Beethovens Bibliothek, aber benutzt hat sie der Meister nach Schindlers Zeugnis nie. „Was war es wohl," sagt Schindler, „das die Sänger zu Klagen veranlaßt und verdrießliche Konflikte herbeigeführt hat? Beethovens Hartnäckigkeit, das Geschriebene für gut und singbar zu halten, dies war der Stein des Anstoßes, den weder bescheidene Vorstellungen noch diplomatische Unterhandlungen zu beseitigen imstande gewesen. Frau Milder-Hauptmann erzählte unter anderem, daß auch sie hauptsächlich wegen der unschönen, unsingbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie in E-Dur harte Kämpfe mit dem Meister zu bestehen gehabt, — jedoch vergeblich, bis sie 1814 entschieden erklärte, mit jener so gestalteten Arie nie wieder die Bühne betreten zu wollen. Das wirkte."

Wir dürfen es heute der Milder-Hauptmann danken, daß sie die Leonorenpartie von jenen ganz unsinnigen, rein instrumentalen Passagen befreite, die Beethoven ursprünglich

geschrieben hatte, und von denen ich hier nur ein Beispiel geben möchte. Schon im Adagio der Arie „Komm Hoffnung“ gab es schwierige Rouladen, am Schluß aber hieß es im Allegro con brio noch:

53.



Im „Fidelio“ kam es eben nicht mehr auf das „schön Singen“, sondern auf einen ekstatisch gesteigerten Ausdruck an, und hier war wohl die Schröder-Devrient in ihrem Element. Aber ihre Art wurde — besonders unter dem Einfluß der ähnlich angelegten, gleichfalls die Singstimme mitunter vergewaltigenden Wagnerschen Rollen — mißverstanden, und so konnte denn A. v. Wolzogen, der Biograph der Schröder-Devrient, mit Recht sagen: „Gerade daß unsere heutigen fürchterlichen Primadonnen sich bei ihren beifallgesegneten Verirrungen auf solche Apostel berufen können, wie die Schröder-Devrient einer war, das eben ist das größte Unglück, und machtlos zerschellt an dem Wahnsinn, der alle ergriffen, die ewig gleichbleibende Forderung des guten Geschmackes und einer gesunden Kunstliebe, daß man in der Oper vor allen Dingen will s i n g e n hören... Der Hauptwert ihres Gesanges lag in dem feinen seelischen Exponieren des Musikstücks: je delikater dessen Textur, desto mehr hatte man

die Art und Weise zu bewundern, wie sie alles ins rechte Licht zu stellen wußte." So stand die Schröder-Devrient als Darstellerin auf der Grenzscheide zwischen Beethoven und Wagner: aus der alten Oper hervorgegangen, strebte sie neuen Zielen zu, aber mißverstanden in ihren neuen Bestrebungen, ward sie das Opfer übertriebener Nachahmung, genau so wie Wagner, der schon in mancher Hinsicht Beethovens im „Fidelio" aufgestelltes Prinzip der Orchesterbehandlung und des Verhältnisses zwischen Sänger und Orchester übertrieb.

Die Orchestermittel, die Beethoven im „Fidelio" anwendet, gehen im allgemeinen nicht viel über die Mozarts im „Don Juan" hinaus. Die Art, wie die Instrumente eingeführt werden, zeugt von weiser Beschränkung. So begnügt sich Beethoven in den ersten fünf Nummern der Partitur mit den Streichern, den üblichen Holzbläsern und zwei Hörnern. Erst in Nr. 6, dem Marsch der Wachen, die das düstere Gefängniskolorit bringen, werden Trompeten, Pauken und Kontrafagott eingesetzt. Im Duett zwischen Pizarro und Rocco werden zwar 4 Hörner angewandt, aber dafür schweigen Trompeten und Pauken. In der großen Arie der „Leonore" (Nr. 9) dagegen verwendet Beethoven nur 3 Hörner. Erst im Finale erscheinen auch die Pauken und Blechbläser wieder. Besondere Zurückhaltung hat sich Beethoven gegenüber den Posaunen auferlegt, von denen er nur zwei (Tenor- und Baß-Posaune) gebraucht; er zieht sie lediglich zu ganz besonders schaurigen Wirkungen, nicht aber zu Tutti-verstärkendem Lärm heran. Um so grauenvoller wirken dann ihre seltenen Einsätze in dem Duett zwischen Rocco und Pizarro sowie im Finale. Im übrigen ist das Orchester Beethovens zwar in seiner Besetzung dem Mozarts sehr ähnlich, in seiner Verwendung indes völlig verschieden: Beethovens Kunst der thematischen Arbeit, aufs großartigste entwickelt durch seine Symphonien, zeigt sich auch hier in motivischen Verwebungen, wie sie der früheren Oper fremd waren. Er ist der erste, der das Orchester nicht mehr als untergeordnete Begleitung der dominierenden Sänger, sondern als gleichberechtigten Faktor auftreten läßt. Eine Bereicherung für die damalige Epoche, aber eine Gefahr

für die Zukunft der Oper, denn ein Schritt weiter, und das Orchester hatte sich zum Selbstherrscher proklamiert.

Den Unterschied zwischen Mozarts und Beethovens Behandlungsweise des Orchesters kann man besonders gut erkennen an der Eröffnungsnummer, dem anscheinend so harmlosen Duett zwischen der Tochter des Kerkermeisters, Marcelline, und ihrem unglücklichen, von Fidelio verdrängten Liebhaber Jaquino. Äußerlich noch im Mozartstile, ist es doch stärker noch von Cherubini beeinflußt, den Beethoven besonders als dramatischen Komponisten ungemein schätzte, aus dessen „Wasserträger" er sich sogar zum Studium Auszüge machte (in einem Skizzenbuch, das Joachim besaß, stehen sie neben Auszügen aus der „Zauberflöte" und Skizzen zum „Fidelio"). Hier ist nicht mehr die gesungene Melodie das Primäre, sondern das unscheinbare Orchestermotiv, welches die Nummer eröffnet, entwickelt sich zur beherrschenden Größe. Dieses Thema, gewissermaßen Marcellinens katzenartiges Ausweichen gegenüber der plumpen Liebeswerbung ihres Galans charakterisierend, taucht wie ein Kobold in allen Ecken auf, bald in den Holzbläsern, bald in den Streichern, unausgesetzt auf köstliche Weise die Handlung des Duettes illustierend. So wird eine Lustspielszene aus diesem im übrigen formell ganz traditionellen Stück, das aber durch die köstlichen Unterbrechungen (es klopft wiederholt an die Pforte, und der Pförtner muß öffnen) einen ganz besonderen Charakter gewinnt. Wird in dieser ersten Nummer im wesentlichen der unglückliche Liebhaber Jaquino dargestellt, so gehört die darauffolgende sentimentale Arie, ziemlich im Mozartschen Stile, der Charakteristik der eben noch so munteren, nun aber sentimentalen Marcelline. Ihr anzuschließen wäre die Roccos spießbürgerlich-gemütlichen Charakter darstellende Arie vom Golde. Alle diese Nummern lassen in ihrer singspielhaften Behandlung die Tiefe der bald anhebenden Tragödie noch nicht ahnen. Erst in dem als Nr. 3 eingeschobenen Quartett-Kanon, wo zum ersten Male Leonores Stimme im Gesang ertönt, beginnt das wahre Tondrama „Fidelio". Vier ganz verschiedenartige Empfindungen werden hier von dem Genie des

Meisters zum Ausdruck durch eine einzige Melodie und ihren kontrapunktischen Widerpart gebracht. Wie Beethoven die starre Form zum Ausdruck mannigfaltigsten Lebens benutzte, dies gehört zu den größten Wunderwerken dramatischer Tonkunst. Man stelle sich die Situation vor: da ist vor allem Leonore: „Wie groß ist die Gefahr, wie schwach der Hoffnung Schein!" Zu allen Schwierigkeiten kommt für sie noch die sie peinigende Liebe der Marcelline. Diese aber, die glaubt, von Fidelio wiedergeliebt zu werden, sieht nichts als ihr Liebesglück vor Augen („Mir ist so wunderbar"). Hinzu kommt Rocco, der gemütliche Papa, der nur das künftige Glück seiner Tochter sieht und sie gerne mit Fidelio vereinigen will („Sie liebt ihn, es ist klar"). Und schließlich noch der abgeblitzte Liebhaber Jaquino, der seiner Wut komischen Ausdruck gibt: „Mir sträubt sich schon das Haar, der Vater willigt ein." Verstehen es die vier Sänger, die biegsame Kanon-Melodie ihrem jeweilig entsprechenden Gefühlsausdruck anzupassen, dann gehört diese Nummer zu den ergreifendsten und schönsten der ganzen Oper, ja sie bildet den Schlüssel zu allem folgenden, denn sie enthüllt vor allem das Seelenleben Leonorens zum ersten Male. Die darauffolgende Arie Roccos vom Golde ist der letzte heitere Strahl des Werkes, das im übrigen doch leicht allzu tragisch gegeben wird. Es gehört aber in die Gattung der „halbernsten" Oper (die der Italiener als „Opera semiseria" bezeichnet), und Beethoven, der große Humorist, wußte genau, was er tat, wenn er, wie Shakespeare, das Erhabene und Tragische in dramatischen Kontrast zu dem Alltäglich-Spießbürgerlichen bringt. Lilli Lehmann, eine der besten Darstellerinnen der Leonore, sagt in ihrer ausgezeichneten „Studie zu Fidelio" (1904) darüber mit Recht: „Der Humor sollte überhaupt nirgends im ‚Fidelio' fehlen, ausgenommen, wo es sich um hochdramatische oder tragische Szenen handelt. Er wird nur gar zu leicht von Maßlosen, Ungebildeten und Unkünstlerischen mit Komik verwechselt, und nicht selten sogar mit grober Komik, um die Lacher auf ihre Seite zu zwingen. Das würde keiner Figur im ‚Fidelio' anstehen. Wenn ich von Humor im ‚Fidelio' spreche, meine ich eine feine Heiterkeit, ein

Leichtnehmen der Stimmung, des Tones, ein freundlich gemütliches Scherzen, das man sich, bei allem Respekt, gegen den andern erlauben darf. Das kann Rocco mit Autorität, Leonore mit weiblichem Takt, Marcelline mit jugendlicher Naivität und Jaquino mit ganz besonders feinen Nuancen bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit ausüben und wird hierdurch mit den natürlichsten Mitteln eine Abwechslung schaffen, die der ganzen Oper zugute kommt."

Das Terzett Nr. 5, eine symphonisch behandelte Szene, führt die äußere und innere Handlung rasch vorwärts. Jene energische Violinphrase, die zu Beginn Leonorens kraftvollen Entschluß, mit Rocco hinabzusteigen in den Kerker, charakterisierte, wiederholt sich thematisch bei dem von den Bläsern kraftvoll unterstützten Ausruf Leonorens: „Ich habe Mut". Eine warme Melodie Marcellinens und ein behäbiges Thema Roccos fügt sich an, und der erste Teil des Stückes schließt ganz konventionell mit dem Ausdruck allgemeinen Glücks. Da plötzlich tritt bei den Worten Roccos: „der Gouverneur", eine unerwartete Modulation ein: eine neue Schwierigkeit taucht auf, denn ohne Erlaubnis Pizarros darf Rocco selbst seinen künftigen Schwiegersohn nicht in den Kerker mitnehmen. Leonore ist also, schon fast am Ziel, aufs neue dem Todfeind ihres Mannes ausgeliefert. Schmerzlich übernimmt Leonores Stimme nun die Führung im Mittelteil der Nummer, die leider ganz konventionell („Nur auf der Hut, dann geht es gut") mit einem Allegro schließt.

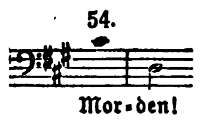
Hier, wo der erste Akt der ursprünglichen Fassung schloß, ist ein deutlich markierter Abschnitt. Die Exposition des Dramas ist (mit Ausnahme der Charaktere Pizarros und Florestans) beendet; das bürgerliche Vorspiel ist vorüber, die eigentlich tragische Handlung beginnt. Wird die Szene hier verwandelt, so tritt dies noch deutlicher in Erscheinung. Von nun an sind Leonore, Pizarro und Florestan die Hauptpersonen, Rocco verliert an Bedeutung, und Marcelline sowie Jaquino treten in den Hintergrund, werden Nebenfiguren. Aber mit Recht verlangt Lilli Lehmann auch für diese Personen eine erste Besetzung. „Man spielt und singt keine Oper allein; alle Mitwirkenden haben teil daran, alle

die Verpflichtung, ihren Rollen und dem Werk gerecht zu werden bis ins kleinste Detail." So hat auch vor allem der gesprochene Dialog, in dem die wichtigsten Dinge stehen, ungemein sorgfältig behandelt zu werden. Der Unfug, den Dialog schlecht zu lernen und nur notdürftig dem Souffleur nachzusprechen, muß in einem Meisterwerk wie „Fidelio" notwendig zur Störung der ganzen Handlung beitragen. Die mitspielenden Darsteller der kleineren Rollen müssen sich klarmachen, was ihre Worte, Betonungen, Stellungen und Bewegungen für die Partner bedeuten. Leonore hat, sagt Lilli Lehmann, in der Prosa sehr starke Akzente zu bringen.

„Wie lächerlich aber wirken sie, wenn vorher gar nichts kommt, das diese Gefühlsausbrüche rechtfertigt, oder wenn Leonore gezwungen ward, ihre Akzente so niederzustimmen, daß sie ganz bedeutungslos vorübergehen." Zur rechten Zeit sich als Hauptperson, zur rechten sich als Nebenperson zu betrachten, ist die große, ja die größte Bühnenkunst und sicher auch Lebenskunst.

Nach einem eigentümlichen, scheinbar mit einem Auftakt auf der Dominante beginnenden Aufzugsmarsch der Wache tritt Pizarro, der Gouverneur, in Erscheinung. Der Brief eines Freundes warnt ihn vor dem revidierenden Minister, und in einer Arie (Nr. 7), die allerdings ganz im Stil der Theaterbösewichte alter italienischer Opern gehalten ist, kündet er seinen Entschluß an, Florestan rasch umzubringen. Der halblaute Chor der Wache („Er spricht von Tod und Wunden") kann, so unsinnig er textlich auch ist, durch entsprechende Behandlung dramatisch ungemein schaurig wirken. Pizarro trifft (im Dialog) seine Maßnahmen, insbesondere befiehlt er — ganz allgemein — ein „Zeichen", sobald der Wagen des Ministers bemerkbar werde. Dieses ist die Vorbereitung zu der berühmten Trompetenfanfare im nächsten Akt. Ebenso wichtig als nach außen ist aber dem Pizarro die Sicherung nach innen. So sucht er im Duett (Nr. 8), einer großartigen Szene, den Rocco durch Gold und Überredung auf seine Seite zu bringen. Grauenhaft ist die Charakteristik des Wortes „Morden!"

54.



und des von den Posaunen unterstützten Dolchstoßes:

55.



„Ein Stoß, und er verstummt".

Rocco, durchaus untergeordneter Beamter, verspricht seine Unterstützung zwar zur Beseitigung des „bösen Untertans", aber selbst zu töten, das sei nicht seine Pflicht. So soll denn Rocco nur das Grab herrichten, den Mord vollbringen will Pizarro selbst. Rocco beruhigt sein Gewissen damit, daß dem halbverhungerten Gefangenen der Tod ja Erlösung sei.

Die nachfolgende Szene der Leonore (Rezitativ und Arie Nr. 9, „Abscheulicher, wo eilst du hin?") ist eine gewaltige, Leonorens herrischen Charakter enthüllende Soloszene. Ursprünglich eine Bravourarie, ist das Stück nunmehr zum vollendeten Ausdruck des Dramas geworden, ja (wie sich Kufferath in seiner ausgezeichneten französischen Studie über „Fidelio" ausdrückt), sie enthält „das ganze Drama abgekürzt" (tout le drame en raccourci). Um so erstaunlicher ist es, daß das Stück formell noch ganz dem Schema der klassischen Arie entspricht, deren Form Beethovens Genie hier zum Ausdruck eines gewaltigen Seelendramas benutzte. An Atemführung, musikalische Bindung und weise Kraftverteilung werden hier ungeheure Anforderungen gestellt. Daß Beethoven den Schluß der Arie zu schwach instrumentiert habe, darin kann man Lilli Lehmann wohl beipflichten; ob und wie hier pietätvolle Retuschen möglich sind, ist jedoch fraglich.

Das ungemein dramatische Finale besteht aus vier Hauptteilen: zunächst ein Chor der Gefangenen, der froh das Sonnenlicht begrüßt, dann die Szene zwischen Rocco und Leonore, die erfährt, daß sie noch heute in den Kerker hinabsteigen darf. Großartig ist hier der Kontrast zwischen der zunächst ausbrechenden Freude Leonorens, die endlich Florestan

wiederzusehen hofft, dann aber sofort schrecklichen Aufschluß über sein Schicksal erhält. Schaurig setzen die feierlich harmonisierten Posaunen — zum erstenmal! — ein bei den Worten: „wir beide graben nur sein Grab“. Ein ergreifendes Andante con moto (Es-Dur), dessen Kolorit von Klarinetten und Fagotten, darüber seufzend Flöten und Oboen, bestimmt wird, folgt: Leonorens und Roccos Gefühle dieser furchtbaren Aufgabe gegenüber kommen zum Ausdruck. Die beiden nächsten Auftritte, die Pizarros Wiedererscheinen vorbereiten und bringen, führen dann zum eigentlichen Finale: die Gefangenen müssen auf Pizarros Geheiß wieder in ihre Zellen, Rocco und Leonore schicken sich zum Gang in den Kerker an, Pizarro fordert Rocco zur Eile auf, und Marcelline und Jaquino beteiligen sich (aus musikalischen Gründen) unter Darlegungen ihrer Gefühle ebenfalls an dem Ensemble, das dann, wenn die Gefangenen verschwunden sind, im äußersten Pianissimo zart verklingt, — eine ergreifende Vorbereitung auf den nächsten Akt.

Das Instrumentalstück, das den zweiten Aufzug eröffnet und die Schauer des Kerkers schildert, gehört zu den großartigsten Eingebungen Beethovens: die „grauenvolle“ Stille, nur unterbrochen von Seufzen und Zittern, wird hier genial wiedergegeben. Echt Beethovenisch (und später im „Ring“ von Wagner zur Charakteristik der „Neidhöhle“ nachgeahmt) ist die Verwendung der Pauken mit dem Intervall der verminderten Quinte (A—Es), die dem Kolorit eine unheimliche Färbung geben. Florestans unmittelbar anschließende, von einem Rezitativ eingeleitete Arie „In des Lebens Frühlingstagen“ war ein besonderer Liebling Beethovens, der das Thema in alle drei Leonoren-Ouvertüren einführte. Diese gesanglich und darstellerisch ungemein schwierige Arie fand in Albert Niemann ihren idealen Interpreten: einfach und edel, voll Würde und Geduld, war sein Florestan auch in Fesseln ein Held, den die Gefangenschaft weder zu erniedrigen, noch der Gram zu brechen vermochte. In dem Allegro, über dem der „Engel Leonore“, eine frei geführte Oboenstimme, schwebt (die Oboe dient Beethoven stets zur Charakteristik dieser edlen Frau), hob sich Niemann (nach

Beethovens Vorschrift „in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung") zu reckenhafter Höhe visionär empor; sein Tempo wurde immer schneller, bis er am Schluß, von der Ekstase überwältigt, ohnmächtig vor seinem Lager zur Erde stürzte.

Das nachfolgende Melodrama (Nr. 12), ein Gespräch zwischen Leonore und Rocco, gehört zu den ergreifendsten Szenen des Werkes. Wie Beethoven hier Wort und Ton — die sich sonst im Melodrama oft unorganisch nebeneinanderstellen — mischt, ist meisterhaft. Gerade das gesprochene Wort wirkt hier besonders naturalistisch-schaurig, aber der zarte Kommentar des Orchesters, das leise untermalt, hebt die Szene in die Sphäre des Idealen. Auf zwei Stellen feinster dramatischer Beziehung sei besonders aufmerksam gemacht. Der schlafende Florestan macht im Traum (poco adagio) eine Bewegung. Wovon träumt er? Das sagt das Orchester mit der Figur

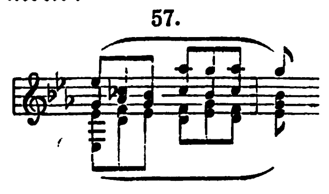
56.



die in der vorangehenden Arie der Stelle „Leonore, die Gattin" entspricht.

Einige Takte später, bei den Worten Roccos „Hier ist die Zisterne, von der ich dir gesagt habe" (nämlich: daß sie zum Grabe des Gefangenen bestimmt sei), ertönt (Andante con moto) ein Motiv:

57.



das im Finale des ersten Aktes dem Erschauern Leonorens (kurz nach ihren Worten „vielleicht das Grab des Gatten graben, was kann fürchterlicher sein?") entspricht; nur die Instrumentation (früher Holzbläser, jetzt Streicher) ist geändert. Das anschließende Duett — während Rocco und Leo-

nore graben — empfängt seinen symphonischen Charakter durch das vom Kontrafagott und den Kontrabässen unheimlich vorgetragene, das gesamte Stück durchziehende Motiv:

58.

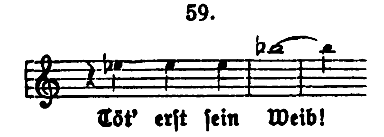


Gefärbt wird das Orchesterkolorit noch durch die gehaltenen Noten der ehernen Posaunenklänge, gewissermaßen Symbole der strengen Pflicht Roccos. Dieser ist mit seiner eintönigen, silbenhaften Deklamation als der Nüchterne, Geschäftsmäßige charakterisiert gegenüber der in seelenvoller Melodik sich bewegenden, tief erregten Leonore. Diese faßt den großartigen Entschluß, den Gefangenen, wer er auch sei (noch immer hat sie in ihm Florestan nicht erkennen können), zu befreien. Erst im darauffolgenden Dialog gelingt es Leonore, Florestans Gesicht zu sehen und ihn mit Sicherheit zu erkennen. Die vier kleinen Worte der Leonore: „Großer Gott! Er ist's!" in ihrem verhaltenen Schmerz gehören zu den ergreifendsten, aber auch allerschwierigsten Aufgaben der Bühne.

Das edle Terzett (Nr. 13), in dem Florestan für den Trank dankt und Leonore den Rocco bewegt, dem Gefangenen auch noch ein Stückchen Brot zu gestatten, hat leider einen aus der ersten Fassung übernommenen Stretta-Schluß, der der dramatischen Situation und dem Textausdruck nicht recht entspricht. Nun kommt der Gouverneur, und die Handlung erklimmt im Quartett (Nr. 14) die Höhe äußerster tragischer Spannung, der die „Katastrophe" folgt. Pizarro gibt sich dem Florestan zu erkennen, der ihm im Gefühl der Unschuld mit männlicher Würde entgegentritt. In dem Augenblick, da Pizarro mit dem Dolch in der Hand auf Florestan eindringen will, stürzt sich der vermeintliche Fidelio dem Gouverneur entgegen. Erster Grad der Steigerung: ein junger Mann, der künftige Eidam des Kerkermeisters, scheint in einer Anwandlung von Edelmut den Mord verhindern zu wollen — mehr sieht in diesem Augenblick weder Pizarro noch Florestan und Rocco. Erst nachdem Rocco mit den Worten „Wahnsinniger!" den vermeintlichen Fidelio fort-

geschleudert hat und zum zweiten Male auf Florestan eindringen will, deckt Leonore dessen Körper mit dem berühmten Schrei

59.



Diese wenigen Noten, die Leonore, während das Orchester plötzlich schweigt, herausschreit, scheinen uns heute in ihrer genialen Einfachheit ganz selbstverständlich. Beethovens Skizzenbücher und seine früheren Fassungen der Oper zeigen aber, daß die endgültige Lösung das Resultat eines langen Experimentierens war. Die allererste Fassung lautete nämlich:

60.



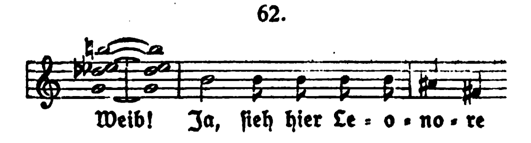
Dann ging Beethoven von einer milden Dissonanz auf dem Akkord:

61.



zu der scharfen Dissonanz über:

62.



die nach H-Moll (mit enharmonischer Verwechslung) aufgelöst wird. Nun experimentierte Beethoven offenbar

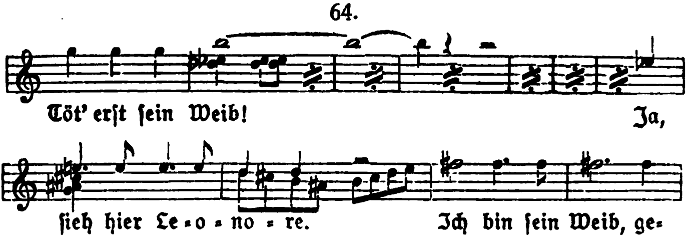
weiter, indem er andere Auflösungen des Akkordes, und zwar erst nach Gis-Moll (eigentlich As-Moll):

63.



dann wieder nach H-Moll:

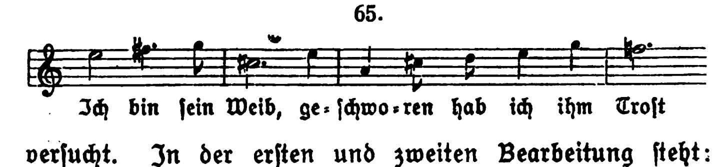
64.





eine weitere Variante nach D-Moll:

65.



versucht. In der ersten und zweiten Bearbeitung steht:

66.



wobei zu beachten ist, daß 1805 und 1806 in allen Stimmen bei „Weib" die Note „h", in dem 1810 erschienenen Klavierauszuge aber „b" steht.

Das Quartett wird immer erregter: Pizarro beschließt, auch Leonore mit zu töten, wenn es sein muß. Allerhöchste Steigerung. Da zieht Leonore eine kleine Pistole aus der Brust, die sie Pizarro entgegenhält: „Noch einen Laut, und du bist tot". Dieses „tot" war von der Schröder-Devrient, wie Wagner berichtet, mehr gesprochen als gesungen worden. „Diese ungeheure Wirkung beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der sich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Musik selbst die grauenhaftesten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der schrecklichsten Realität, wie durch den Beilschlag des Henkers, mich geschleudert zu sehen. Hierin gab sich die unmittelbare Erkenntnis der äußersten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an diesen Eindruck als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verschiedene Welten, da, wo sie sich berühren und doch vollständig trennen, in der Weise erleuchtet, daß wir eben für diesen Moment den Blick wirklich in beide Welten zugleich werfen *)."

Auch hier hat Beethoven mit dem Worte „tot" experimentiert. In der ersten Skizze behandelte er es folgendermaßen:

---

*) Die Schröder-Devrient kam nach ihrer eigenen Schilderung zu der Nuance infolge eines Schwächeanfalls, der sie auf der Bühne an dieser Stelle befiel (vgl. Wolzogen a. a. o. S. 58 ff.)

67.



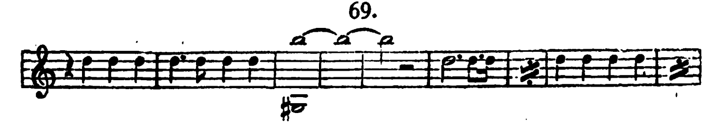
Nottebohm irrte, als er diesen Sekundenschritt abwärts als „gleichgültige" Behandlung eines „wichtigen Wortes" auffaßte. Diese „Gleichgültigkeit" ist nur *scheinbar*, da, wie die Schröder-Devrient bewiesen hat, das tonlose, fast unmusikalische Fallenlassen des Wortes *dramatisch* viel schauriger wirken kann als das *musikalisch* gewichtigere Hinausschreien, wie es Beethoven, nachdem er den Terzenschritt aufwärts versucht hatte,

68.



schließlich es in der letzten Skizze gemacht hat:

69.



In der ersten und zweiten Fassung der Oper heißt es übereinstimmend:

70.



Die endgültige Fassung aber lautet:

71.



Hierbei hat Leonore Zeit, in der kurzen Pause die Pistole zu ziehen. Zwischen die erste und zweite Fanfare hat Beethoven jenen ergreifenden kurzen Satz eingeschoben, dessen schon bei der Besprechung der Leonoren-Ouvertüre gedacht wurde. Nach der zweiten Fanfare kommt Jaquino mit Offizieren und Soldaten herunter: Florestan und Leonore sind gerettet; Pizarro muß zum Minister.

Ein kurzer herzlicher Dialog, und das überschwengliche Duett der Gatten „O namenlose Freude" gibt den gewaltigen Auftritten einen wundervollen Abschluß. Was noch folgt, ist nur Epilog; die kleine Sprechszene des Rocco, der mit guter Botschaft zurückkehrt, wird zu Recht gestrichen.

Das Finale (Nr. 16) mit seinem gewaltigen Massenjubel birgt doch auch einige Stellen intimeren persönlichen Reizes. So, wenn der Minister, ganz im Geiste der „Zauberflöte" und der 9. Symphonie singt: „Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern", und dann jener wundervolle Satz (Sostenuto assai), während dessen Leonore ihrem Gatten die Ketten abnimmt. Die wörtliche Übereinstimmung mit den Schillerschen Worten, die im Freudenhymnus der 9. Symphonie vorkommen: „Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein", ist kein Zufall; es ist derselbe Geist, aus dem der „Fidelio" und die letzte Symphonie entstanden.

Wie hoch Beethoven seine einzige Oper hielt, geht aus einer Äußerung Schindlers an Rochlitz hervor: dieses sein geistiges Kind habe ihm vor allen andern die größten Geburtsschmerzen gemacht, es sei ihm daher auch am liebsten, und er halte es der Aufbewahrung und Benutzung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise wert.

Beethoven hat sich nicht getäuscht: der einzigartige „Fidelio" sollte, weiter fortzeugend, zusammen mit der „Zauberflöte" uns die deutsche romantische Oper schenken und in weiterem Fortgang zu den Kunstwerken Wagners führen.

IV	Die romantische Oper (Weber und Marschner.)	IV

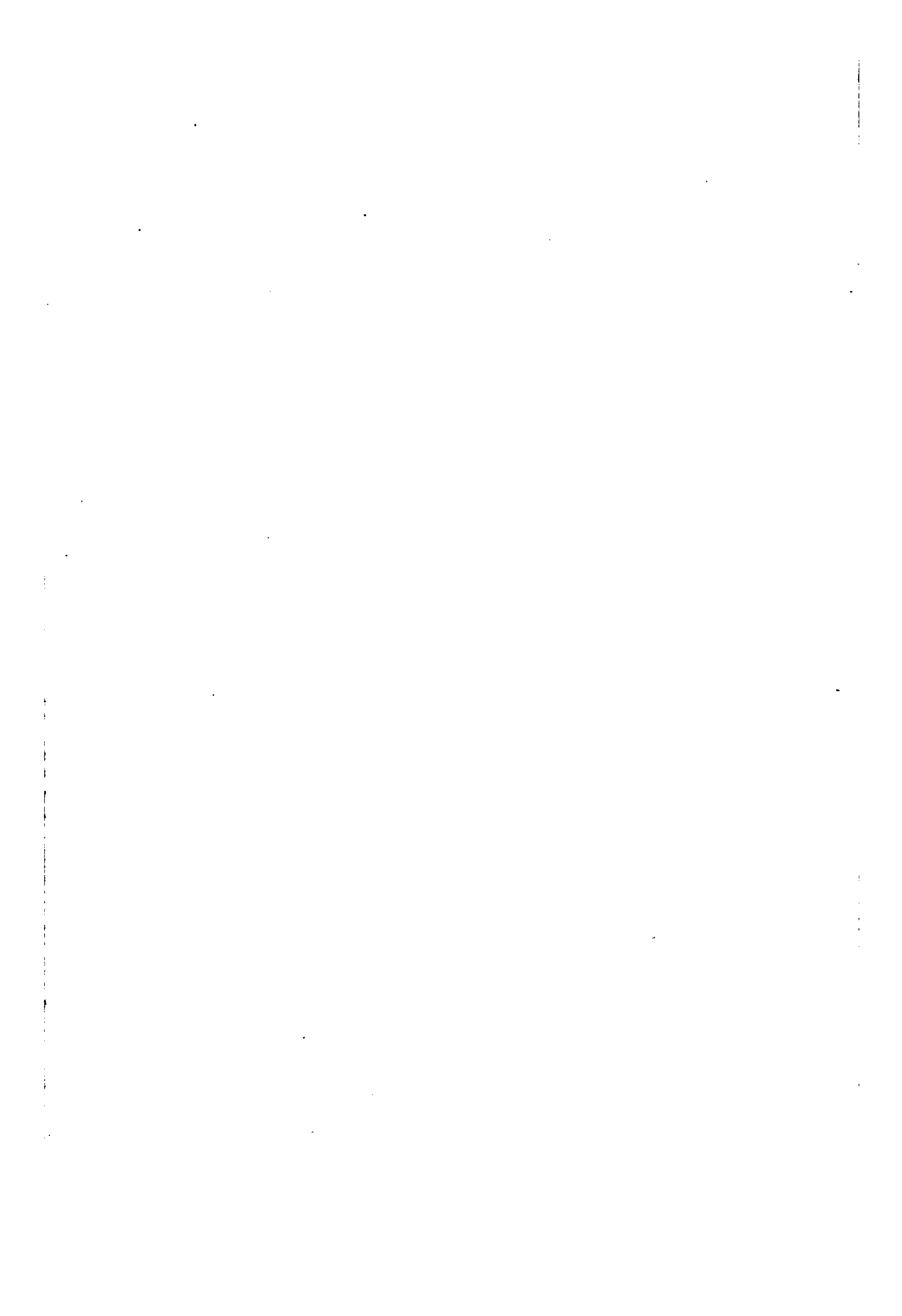
IV Die romantische Oper (Weber und Marschner.)

War mit der „Zauberflöte" und dem „Fidelio" eine wahrhaft deutsche Oper zwar schon begründet, so wurde doch erst mit dem „Freischütz" das Werk geschaffen, das — auch stofflich auf nationaler Grundlage ruhend — zum ersten Male dem deutschen Volke ein Spiegelbild seines eigenen Wesens vorhielt. „Der ‚Freischütz' ist keine Oper, sondern Deutschland selbst", dieser Ausspruch eines geistreichen Franzosen trifft den Kernpunkt, und Richard Wagner, der unmittelbare Nachfolger Webers, hat es bestätigt, wenn er ausruft: „O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der ‚Freischütz' entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den ‚Freischütz' liebt, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach du liebenswürdige Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!" —

Im romantischen Heidelberg, wo Weber nach abenteuerlichen Jugenderlebnissen im Jahre 1810 mit seinem Freunde Alexander v. Dusch auf dem wundervoll gelegenen Stift Neuburg ein Asyl gefunden hatte, überkam Weber, der schon mannigfache erfolglose Versuche auch auf dramatischem Gebiete gemacht hatte, „ein wahres Gelüste nach der Arbeit an einer neuen romantischen Oper", und das Suchen nach einem Texte war fast zu einer fixen Idee bei ihm geworden. Da tauchte, kurz nachdem Weber nach einem durchträumten Mondscheinabend im Frühling die Melodie erfunden hatte, die als Elfenchor später den Beginn des „Oberon" bilden



Heinrich Marschner



sollte, gleichsam „vorspukend" der Stoff des „Freischütz" vor ihm auf. Gerade war das „Gespensterbuch" von Apel und Laun erschienen, in dem eine Anzahl älterer Spukgeschichten auf neuromantische Art dichterisch umgestaltet sich fanden. Weber und Dusch durchblätterten das Buch gemeinschaftlich, und als sie an die Geschichte „Der Freischütz" kamen, riefen sie beide gleichzeitig aus: „Hier ist ein superber Text!" Dusch entwarf rasch das Szenarium und auch einige Szenen, aber da Weber gerade an einer andern Oper, „Abu Hassan", arbeitete, so blieb nach kurzer Zeit der Stoff liegen, ein großes Glück für Weber, dem Dusch selbst später bezeugte, er hätte damals eine weit hinter der späteren Kindschen Bearbeitung zurückbleibende Gestaltung geliefert. Was Weber vor dem „Abu Hassan" an Opern schrieb („Das Waldmädchen", „Peter Schmoll", „Silvana") ist ganz ohne Bedeutung. Auch „Abu Hassan", ein liebenswürdiges orientalisches Singspiel, dem in mancher Hinsicht Mozarts „Entführung" Vorbild war, ist nur deshalb interessant, weil in dem köstlichen Chor der Gläubiger: „Geld, Geld!" Weber seine einstigen Erlebnisse auf diesem Gebiet humoristisch-autobiographisch verwendete. Der Schritt von „Abu Hassan" zum „Freischütz" innerhalb sechs Jahren ist so groß, daß er jeder Erklärung zu spotten scheint; erklärbar ist er nur aus der inzwischen erfolgten eigentümlichen Entwicklung der Weberschen Persönlichkeit.

Weber war der erste große in Deutschland wirkende Musiker, der aus dem engen Kreise der musikalischen Zunft heraustrat und — ähnlich wie Händel in England und Gluck in Frankreich — sich in engem Verkehr mit höheren Gesellschaftsschichten, die sonst dem noch immer fast deklassierten „Musikanten" nicht zugänglich waren, eine umfassende Welt- und Lebenskenntnis erwarb, vor allem aber auch in enger Fühlung mit den literarischen Kreisen kam, die um die Wende des Jahrhunderts das Banner der „Romantik" entfalteten *).

*) Ich kann hier auf die Zusammenhänge zwischen romantischer Literatur und Musik nur kurz eingehen und muß deshalb auf mein Buch „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland" (Teubner, Leipzig, 1909, 2. Aufl. 1920) verweisen. Im Anschluß an mein Buch behandelte M. Ehrenhaus „Die Operndichtung der deutsch. Romantik" (Breslau 1911).

Der Begriff des Romantischen ist mit Worten kaum zu definieren, kann nur gefühlt werden und wurde von den Häuptern der sogenannten romantischen Schule ganz verschieden gefaßt. Ja, Tieck, einer der bedeutendsten Vertreter der Romantik, äußerte sich geradezu: „Wenn man mich aufforderte, eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiß zwischen romantisch und poetisch keinen Unterschied". Dennoch hat sich allmählich zwischen „klassisch" und „romantisch" ein Unterschied herausgebildet, den der alternde verärgerte Goethe einmal mit den Worten festzulegen glaubte: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke". Eines ist sicher: die „klassische" Kunst war die Kunst der Linie, der plastischen Form, die „romantische" Kunst ging mehr auf malerische und musikalische Wirkungen aus. Die Musik wurde schließlich von E. T. A. Hoffmann mit Recht als die „romantischste alle Künste" erklärt. So erschien Farbe, Wort, Duft, Gefühl, alles Sinnliche von der Romantik in den Klang aufgelöst, und dieser wiederum, der unfaßbare, unaussprechliche, kündete das Geheimnis der Welt.

So reich indes die literarische Romantik an lyrisch und episch Wertvollem war, so unfruchtbar blieb sie auf *dramatischem* Gebiet. Es war, als ob es erst der Oper vorbehalten sei, die Sehnsucht der Romantiker nach einem wahrhaft romantischen Drama zu erfüllen. Von Heinrich v. Kleist abgesehen, besaß nur ein einziger Romantiker dramatischen Sinn, und dieser war bezeichnenderweise Dichter, Musiker und Maler in einer Person: Ernst Theodor Amadeus (eigentlich „Wilhelm", „Amadeus" nannte er sich aus Vorliebe zu Mozart) *Hoffmann*. So hätte denn Hoffmann schon der Mann sein können, den Jean Paul im Jahre 1813, dem Geburtsjahre Wagners, ersehnte: der Mann, der eine rechte Oper zugleich dichtet und setzt. Aber Hoffmann, der in seinem im gleichen Jahre entstandenen Dialog „Der Dichter und der Komponist" *) die Ziele der romantischen Oper theo-

*) Neuausgabe von mir bei Reclam. Hoffmanns sämtliche musikalische Schriften, von mir neu herausgegeben, erscheinen in Bosses „Deutscher Musikbücherei" (Regensburg).

retisch definiert hatte, kam nicht dazu, dieses vollendete Kunstwerk zu schaffen. Denn nicht der Dialog eines Dichters und Komponisten, sondern der Monolog des Dichterkomponisten brachte schließlich die Entscheidung des Problems der romantischen Oper. So blieb auch Weber, der trotz seiner literarischen Talente nicht imstande war, sich selbst einen Operntext zu dichten, bereits im „Freischütz" teilweise in Halbheit stecken und verblutete sein großes musikdramatisches Talent später vollends an den dürftigen Texten einer Chézy und eines Planché.

Vor Hoffmann bereits war ein deutscher Dichter aufgetreten, der — zweifellos angeregt durch Gluck, mit dem er in Briefwechsel stand — eine neue deutsche Oper, ein „Kunstwerk der Zukunft", voraussah, wie es dann Hoffmann deutlicher forderte, Weber und Wagner praktisch zu verwirklichen suchten. Herder wollte „die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs" umgeworfen und ein „Odeum" aufgerichtet haben, ein „zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in dem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eins sind". Herder zuerst sah, daß der moderne Deutsche sich nicht mehr für die antike Mythologie begeistern könne, in der sich noch Glucks italienische und französische Werke ausschließlich bewegt hatten. „Aber die mittleren Zeiten sind in ihren Märchen, in dem guten Glauben und Aberglauben, der sie beherrschte, in der ganzen Richtung, die die europäische Denkart damals nahm, sehr merkwürdig. Dieser Wahn liegt uns näher als der Mythus der Griechen und Römer." Eine „neue deutsche Oper, eine Oper der Menschheit" sollte geschaffen werden, vor allem von den Dichtern, deren Stellung gegenüber dem Komponisten gehoben werden sollte: „Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man selten versteht und die noch seltener des Verstehens wert sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie er es nennt) musikalischen Gedanken." Aber, wie Herder einmal 1774 an Gluck schrieb: „Der Text sollte nur sein, was die Unterschrift am Gemälde oder an der Bildsäule ist". Bei einem Operntext sollte „der Dichter nur ebauchieren, vorzeichnen, gleichsam Worte nur einstreuen, um die sonst

unbestimmten Empfindungen der Musik zu bestimmen". „Worte müssen", sagt Herder später einmal, „vorher und durch sich selbst Musik sein, damit sie der Beihilfe der Musik wert würden." Aber er lehnte gleich Mozart die poetische Phrase ab: „Was ist das für eine Poesie zur Musik, wo nur Bilder sind und keine Empfindungen!" Herder forderte geradezu im Sinne E. T. A. Hoffmanns bereits die phantastische Oper: „Sind wir im wirklichen Traume nicht ebensowohl in einer Zauberwelt? Und wie wahr sind unsere Träume. Darf's also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen aufs schönste auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt, in der alles singt, alles tanzt, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemütsart: sie bezaubere." Und mit kühnem Sehergeist prophezeite er: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor." Damit proklamierte Herder das Ideal einer neuen romantischen Oper, wie sie schließlich, auf Weber aufbauend, Richard Wagner im „Tannhäuser" und „Lohengrin" schuf. Richtet sich theoretisch der Ausspruch Herders auch offenbar gegen Mozart, der in der Poesie eine gehorsame Tochter der Musik sah, so konnte der von feinstem Sprachgefühl und vollendetem Bühnensinn geleitete Mozart, der alle von Herder aufgeworfenen Probleme bereits praktisch restlos gelöst hatte, nicht unter die Rubrik der „gemeinen Musiker" fallen. Herders Worte richteten sich offenbar nur gegen jene Durchschnittskunst, jene Kapellmeistermusik, die zu allen Zeiten unter Verachtung jeglicher umfassenden allgemeinen Bildung glaubte, dem Opernproblem von der rein musikalischen Seite beikommen zu können. Von nun an war es endgültig mit der Mög-

lichkeit vorbei, ohne eine tiefere literarische Bildung, ohne eine wirkliche Beherrschung des Bühnenmäßigen sich irgendwie erfolgreich auf musikdramatischem Gebiete zu betätigen: die „Voreiferer" Wagners, ein Weber und Marschner, ein Lortzing und Nicolai, sie waren ganz andere Männer als jene „gemeinen Musiker", von denen Herder mit Recht so verächtlich sprach. Vor allem aber eiferte E. T. A. Hoffmann nicht nur Wagner, auf den er den allergrößten Einfluß ausübte, sondern unmittelbar auch Weber im Sinne Herders vor.

E. T. A. Hoffmann, der als bedeutender Jurist und fanatischer Musiker eine eigenartige Doppelexistenz führte, schließlich als einer der größten Novellisten Weltruhm erwarb, hatte ein dem Weberschen ähnliches, echt romantisches Leben als Theaterkapellmeister, Regisseur und —Dekorationsmaler hinter sich, bevor er in dem denkwürdigen Jahre 1813 seine Anschauungen über die Oper in dem Dialog „Der Dichter und der Komponist" niederlegte. Aber so sehr Hoffmann, der selbst ein hervorragender Vertreter der literarischen Romantik war, auch für die romantische Stoffwelt eintrat, so wenig war er doch geneigt, dem damals grassierenden „Schicksalsdrama" oder der „Zauberposse" den Ehrennamen einer romantischen Oper beizulegen. Nicht im Gegensatz zur klassischen Oper Glucks und Mozarts, die er als wahrhaft romantisch verehrte, sondern aus ihr heraus sollte das neue Kunstwerk entstehen, indem die bei Gluck und Mozart („Don Juan") nur episodisch hervortretenden romantischen Momente durch einen genialen Dichter auf eine neue Stoffwelt ausgedehnt werden sollten. Glucks Oper, so schrieb Hoffmann bereits 1810 über die „Iphigenie in Aulis", ist das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet, „Mozart brach neue Bahnen und wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper". Hoffmanns Ideal ist mit den Worten ausgedrückt: „In der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik,

Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen." Aber warum schreibt sich denn dann der Musiker nicht selbst die Dichtung? Auf diese Kernfrage des Problems gibt Hoffmann keine recht befriedigende Antwort. Er verlangt vom Operndichter, er müsse ebensogut gleich alles innerlich komponieren wie der Musiker; von diesem unterscheide ihn nur die fehlende technische Herrschaft über die Musik, wie jenem die Beherrschung des Dichtens abgeht. Also ist doch von dieser Art der Produktion zur Vereinigung des Dichters und Musikers in einer Person nur ein kleiner Schritt. Aber Hoffmann fürchtet, sich zweimal begeistern zu müssen, wenn er sich erst mit dem mühsamen Dichten abplagen, bevor er als Musiker seine Kunst ausüben könne. Darum zog er es, obwohl Dichter und Musiker in seiner Person vereinigt waren, vor, sich auch für sein Hauptopernwerk eines fremden Dichters zu bedienen. Ausgezeichnet waren zwar die theoretischen Forderungen Hoffmanns an den Dichter: er solle ein Drama nach allen Regeln seiner Kunst geben, klar und deutlich aufbauen, denn die Worte versteht man in der Oper noch schwerer als im Drama. Die Sprache soll kräftig und bündig sein, ohne Schmuck und Bilder (Metastasio wird deshalb verurteilt). Das den Musiker Anregende soll in der Situation, nicht in der Schönheit der Worte liegen. Als Beispiel wird die „Zauberflöte" angeführt, in der sich wohl schlechte und kindische Verse finden, die aber einen „wahrhaft opernmäßigen, romantischen Stoff" habe. Als Muster eines romantischen Opernstoffes wird Gozzis Märchenkomödie „Der Rabe" bezeichnet, — ein Hinweis, den sich der junge Wagner mit seiner romantischen Erstlingsoper „Die Feen" (nach einem andern Gozzischen Stück) zunutze machte. Formell ging Hoffmann jedoch nicht so weit, wie später Wagner: er behielt die traditionelle Form der Operndichtung, wie sie Gluck und Mozart benutzt hatten, bei.

Die praktische Probe auf diese durchaus nicht grauen, sondern wirklich lebensvollen Theorien machte Hoffmann

mit seiner romantischen Oper „Undine", zu der er sich von Fouqué nach dessen gleichnamigem Märchen das Textbuch schreiben ließ. Hoffmann entwarf indes das Szenarium und (in Gemeinschaft mit Schinkel) die Dekorationen selbst. Am 3. August 1816 kam das Werk in Berlin zur Uraufführung und wurde innerhalb Jahresfrist 23 mal sehr erfolgreich gegeben. Ein Jahr später brannte das königliche Schauspielhaus mit sämtlichen Dekorationen der „Undine" ab, und damit war — infolge Hoffmanns Eigensinn, der sich weigerte, die Oper im größeren Opernhaus geben zu lassen — „Undine" erledigt *), zumal dies einfarbig-düstere Werk durch die flachere, aber bühnenmäßigere Lortzingsche „Undine" endgültig verdrängt wurde. Vier Jahre später wurde das neue Schauspielhaus eröffnet: die Uraufführung des „Freischütz" weihte es. Dieser Vorgang ist geradezu symbolisch: die erste romantische Oper, geschaffen von einem ahnenden, doch nicht erfüllenden Seher, verbrannte; dem Phönix gleich aber erhob sich aus der Asche der gewaltige Gedanke der romantischen Oper, siegreich die Welt erobernd auf den Schwingen volkstümlicher Melodie.

Weber hat von Hoffmanns „Undine", über die er eine begeisterte Kritik schrieb und sich auch in Briefen enthusiastisch aussprach, tiefe und nachhaltige Anregungen namentlich im Kolorit empfangen. Im November 1816 hörte er das Werk mehrere Male, während er erst am 2. Juli 1817 nach seiner Tagebuchnotiz die „erste Note" zum „Freischütz" aufschrieb. Bei aller Originalität des „Freischütz" ist doch nicht zu verkennen, daß erst an der „Undine" Weber die ihm vorgezeichnete Bahn des musikalischen Romantikers klar erkannte. Wie alle wirklich großen Musikdramatiker — Mozart nicht ausgenommen — hat auch Weber niemals den Wahn besessen, sich als absolutes „Originalgenie" auszugeben, sondern freudig und dankbar im Sinne Goethes vom Frohmahl anderer genossen: „Wenn wir an Schöpfungen unserer Vorgänger irgendeine scharf ausgeprägte Eigenart erkennen, die notwendig da sein muß, wenn die Arbeit ein Kunstwerk

*) Ein gedruckter Klavierauszug erschien erst 1906 bei Peters.

sein soll, so müssen wir dieselbe studieren, sie nachzubilden, und unserm Werk in gleichem Maße mitzuteilen versuchen" (mündlich zu Lobe). Auch Spohrs Oper „Faust", deren Uraufführung Weber 1816 in Prag leitete, war so von großem Einfluß auf Weber, der darüber schrieb: „Glücklich und richtig berechnet, gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen *)." Es ist dies ein Hinweis auf das später sogenannte „Leitmotiv", das in der älteren Form des Erinnerungsmotives schon im 18. Jahrhundert bei Deutschen (Bendas Melodramen) und Franzosen (Monsigny, Grétry) wieder auftauchte, nachdem es bereits in bescheidenerem Maße von den Florentinern und Venezianer Frühmeistern angewandt war. Auch die programmatische Ouvertüre zu „Faust" (dem übrigens nicht Goethes Tragödie, sondern das alte Volksschauspiel in einem elenden Textbuch zugrunde lag) ist in ihrem Einfluß auf Weber bemerkenswert. Heute auf den Bühnen völlig verschollen, bleibt Spohrs Oper doch ebenso wie Hoffmanns „Undine" eine markante Erscheinung des Überganges von Mozart und Beethoven zur romantischen Oper Webers, Marschners und des (mit Spohr befreundeten) jüngeren Wagner.

Aber nicht nur aus der Kunst, auch aus dem Leben selbst waren Weber die fruchtbarsten Anregungen gekommen. Seitdem er infolge der berühmten Stuttgarter Jugendkatastrophe, die ihn ins Gefängnis und Exil gebracht hatte, durch traurige Erfahrungen gewitzigt, „ordentlich in seinen Geschäften und anhaltend fleißig" wurde, hatte er einen reichen Schatz von Erfahrungen aller Art in Kunst und Leben, eifrig wandernd, gesammelt. Bei dem „Abt" Vogler, wo neben ihm in Darmstadt der junge Meyerbeer studierte, legte er den Grund zu einer umfassenden theoretisch-kritischen

---

*) Spohr als Opernkomponist behandelt die Dissertation von Rudolf Wassermann (1909). Am längsten hielt sich seine jetzt auch von der Bühne verschwundene „Jessonda" (Text nach einer französischen Vorlage von Gehe 1823). Wagner, der von Spohr im Anfang seiner Laufbahn gefördert wurde, rühmt dem Schöpfer der „Jessonda" „ein tiefes feines Gefühl für jene Schönheit" nach.

Bildung, die ihn auch (nur mit Gluck und Wagner vergleichbar) zum agitatorischen Schriftsteller machte. „Webers Produktion", sagt sein Sohn Max Maria, dem wir eine prächtige Biographie des Vaters verdanken (1864, Neuausgabe 1912), „ist ohne außerhalb der Künstlerseele kontemplierend stehende Kritik nicht denkbar. Weber schuf nicht für sich selbst und um des Werkes als Selbstzweck willen, sondern er war sein eigenes Publikum. Er ist der erste von allen bedeutenden Musikern gewesen, welche die Kunst verstanden haben, mit dem Ohr der Masse ihre eigenen Werke zu hören und am stillen Arbeitstisch ihre Partitur in eine durchleuchtete blitzende Bühne, ihr eigenes, darüber gebeugtes bleiches Haupt in einen dunkeln, brausenden Saal voll lauschender Menschen verwandelt zu sehen, mit all den tausend Herzen zu fühlen, mit all den zweitausend Augen zu schauen." Ein glücklicher Zufall führte ihm auch noch die Gattin zu, die, ihm durchaus kongenial, an seinem Schaffen den regsten Anteil nahm, ja, mit dem noch intuitiveren Blick der Frau sofort sah, woran es fehlte, Caroline Brandt, die Weber scherzhaft seine „Volksgalerie mit zwei Augen" zu nennen pflegte. Selbst eine ausgezeichnete Bühnenkünstlerin, „mit ungemeinem Feinblick für die Eindrücke der dramatischen Erscheinung aufs Publikum" begabt, war sie, wie der Sohn richtig bemerkt, „eine weit nutzbarere Beraterin bei Webers Arbeiten als sämtliche Professoren der Ästhetik zusammengenommen." Weber räumte ihr deshalb einen Einfluß auf seine Schöpfungen ein, der von hoher Bedeutung für deren dramatische Wirksamkeit und packende Kraft geworden ist. Denn die Oper ist und bleibt nun einmal eine Kunst nicht nur für wenige Kenner, sondern — wie dies Mozart erkannt hatte — auch für die große Masse. Hatte Mozart zwar den „Don Juan" vor allem für seine Freunde geschrieben, so verschmähte er es nicht, in der „Zauberflöte" auch für die Galerie zu schreiben, während der Symphoniker Beethoven beim „Fidelio" dies ablehnte: „Die Welt ist ein König, und sie will geschmeichelt sein, soll sie sich günstig zeigen, — doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Form zwängen" (Konversationsheft März 1820). Trotz alledem erkannte Beethoven Weber als Genie

(„Teufelskerl") an, und zu Rochlitz sagte er über den „Freischütz": „Das sonst so weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut. Nun muß der Weber gerade Opern schreiben, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln! Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus; überall, wo der Teufel die Tatzen hereinsteckt, da fühlt man sie auch." Obwohl Weber Beethovens „Fidelio" mit sorgsamstem Fleiße einstudiert hatte und sich für das Werk musikalisch sehr begeisterte, fühlte er mit dem Blick des Dramatikers doch, daß die Gesangsbehandlung des Stoffes nicht eben theaterwirksam sei, und diese Meinung sprach er später mit größter Bestimmtheit aus. Weber traf darin das Rechte, denn auch Beethoven hatte (1823 zu Griesinger) geäußert, die Symphonie sei sein eigentliches Element, nicht die Oper. „Wenn es in mir klingt, so höre ich immer das volle Orchester; Instrumentalisten kann ich alles zumuten, bei der Gesangskomposition muß ich mich stets fragen: Läßt sich das singen?." Auch Weber, der geniale Instrumentator, hörte ja das volle Orchester; doch nicht Instrumente und Singstimme, wie Beethoven meinte, sondern Musik und Szene sind die Gegensätze, deren Vereinigung zu höherer Einheit den Dramatiker macht. Nicht wie man als Komponist innerlich h ö r t, sondern wie man zugleich innerlich s i e h t, das entscheidet die Frage, ob man Dramatiker ist oder nicht. Und Weber war Dramatiker! Das zeigte sich vor allem in seinem Meisterwerk, dem „Freischütz".

Kein Geringerer als Goethe hat schon darauf aufmerksam gemacht (Gespräch mit Eckermann, 9. Oktober 1828), daß auch dem Dichter ein entsprechender Anteil am Erfolg des „Freischütz" gebühre: „Wäre der ‚Freischütz' kein so gutes Sujet, so hätte die Musik zu tun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist, und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige Ehre erzeigen." Friedrich K i n d (1768—1843), ein sonst ganz unbedeutender, nur durch den „Freischütz" berühmt gewordener Dichter, hat in seinem 1843 erschienenen, senil-geschwätzigen „Freischütz-Buch" dafür zu sorgen gesucht, daß sein Anteil genügend gewürdigt bliebe und ist dabei offenbar auch vor un-

wahren Angaben nicht zurückgeschreckt. Schon Weber gegenüber scheint er nämlich, wie dessen Brief an Graf Brühl (21. Juni 1820) beweist, die Behauptung aufgestellt zu haben, er habe von der Erzählung „Der Freischütz" in Apel und Laun's „Gespensterbuch" 1810, „eigentlich nichts" entlehnt, „weil beide aus der Volkssage schöpften und diese nach der ihnen zweckdienlichsten Art bearbeiteten". Das hat Kind natürlich nur deshalb zu Weber gesagt, um sein eigenes Verdienst (im doppelten Sinn des Wortes) zu erhöhen. Liest man die geradezu geniale Apelsche Erzählung, so kann man wohl tatsächlich glauben, daß Apel hier nur eine alte Sage wiedergebe. Nun hat sich Kind bemüht, nach dem Tode August Apels (1771—1816), dessen Freischützerzählung er nicht wegeskamotieren konnte, die Auffindung der Urform der Sage sich und Apel gemeinsam zuzuschreiben! In der Leipziger Ratsbibliothek sollen Kind und Apel in einem „verbräunten und bestaubten Quartanten" auch die Sage vom Freischützen aufgestöbert haben: „Wir lasen und lasen wieder; ich behauptete, daß sich ein Volksstück, wie wir Faust und den steinernen Gast auf Marionettentheatern gesehen hatten, daraus bilden lasse". Wenn diese Angabe wahr ist (Kind kannte offenbar wirklich die Urgestalt der Geschichte), dann kann der „Quartant" nur mit einem in Oktav erschienenen, aus dem Besitze Launs (eigentlich Fr. Schulze), des Mitarbeiters Apels, in den Besitz von Grässe („Die Quelle des Freischütz", 1875, Dresden) gelangten sehr seltenen Buch identisch sein, das sich betitelt: „Unterredungen aus dem Reiche der Geister", 2. Auflage 1731, Leipzig." (Ein zweites Exemplar beschrieb Ambros in „Bunte Blätter", 2. Folge 1874, aus dem Besitz von Prof. Meynert in Wien.) Hier befindet sich eine ziemlich nüchterne, angeblich aus Gerichtsakten entnommene Geschichte, die sich im Jahre 1710 zugetragen haben soll. Diese Geschichte, deren Held ein junger Schreiber aus Prag, Georg Schmidt, ist, der damals ungefähr 18 Jahre alt war, ist das Urbild von Webers und Kinds Jägerburschen Max. Dieser Schreiber ließ sich „von blindem Eifer, Geld zu gewinnen", dazu verführen, sogenannte „Freikugeln" (und zwar 60 treffende und 3 „feh-

lende") mit einem Bergjäger (dem Urbild des Kaspar) an einem Kreuzwege nachts zu gießen. Während aber der Jägerbursche, der schon öfters derlei getrieben, sich trotz schrecklicher Geistererscheinungen rechtzeitig aus dem Staube machte, blieb der junge Schreiber halbtot am Wege liegen, wurde gerichtlich vernommen, durch die Inquisition zum Geständnis gebracht, zum Tode verurteilt, seiner Jugend wegen aber zu sechsjähriger Zwangsarbeit begnadigt. Weder Apel noch Kind haben eine andere Quelle als diese Erzählung gehabt, denn keine einzige der sonst noch bekannten Freischützsagen hat — um nur einen wichtigen Punkt anzuführen — eine genaue Beschreibung des Kugelgießens sowie die Angabe von treffenden und „äffenden" Kugeln. Während die sonstigen Freischützsagen den Teufel selbst als Verführer einführen, wählt diese hier — bezeichnenderweise — einen Mittelsmann. Von Apel unterscheidet sich diese Urform der Sage vor allem durch das Motiv, das den Verführten treibt: es ist zweifellos, daß das von Apel eingeführte Motiv der Liebe ungemein poetischer und dramatischer ist als die Geldgier der Urgeschichte. Dadurch gewann Apel, der auch den Probeschuß erfand, die Gestalt des Oberförsters und seiner Gattin (Anne, daraus hat Kind sehr hübsch das muntere Ännchen gemacht) und die Tochter Kätchen (in der Oper Agathe). Einen Teil der ursprünglichen Geschichte — sogar mit der Namensnennung Georg Schmid — läßt Apel den Oberförster gesprächsweise in seiner Novelle erzählen, so daß Wilhelm (der Held der Apelschen Erzählung) erst durch diese Erzählung zum Freikugelgießen getrieben wird. Apel läßt offenbar seine Geschichte in der Gegenwart (also etwa 100 Jahre später als die Urgeschichte) spielen, während Kind sie sehr glücklich in die Zeit nach dem 30jährigen Kriege (also um 200 Jahre zurück) verlegt. Vor allem ist aber wichtig, daß Apels Geschichte — ebenso wie die Urgestalt der Erzählung — tragisch endet. Durch die „äffende" Kugel wird die Braut tatsächlich getötet, der unglückliche Schütze endet im Irrenhaus, und die Eltern der Braut sterben vor Gram. Der Verführer — ein stelzfüßiger Invalid, der offenbar ein teuflischer Dämon ist, nicht wie Kaspar ein Mensch —

grinst hohnlachend bei der Leiche der Braut: „Sechzig treffen, drei äffen *)!"

Hier ist Kind — leider — bewußt von seinen beiden Vorlagen abgewichen. Als Kind und Weber, die sich erst 1816 kennenlernten, allerlei Stoffe besprachen, hatte Kind auch das „Gespensterbuch" als Stoffquelle zurechtgelegt. Weber kannte bereits die Freischützerzählung und hätte sie gerne jetzt endlich zu einer Operndichtung erwählt, aber es gab Bedenken: „daß man vielleicht nirgends die Aufführung wagen würde, denn freilich herrschte damals auf den Bühnen eine strengere Zensur; daß der doppelte Untergang der Liebenden als Schluß allzu tragisch (!) sei; daß man uns der Beförderung des Aberglaubens beschuldigen werde; daß die Aufopferung der Unschuld mit der Schuld als unmoralisch gelten könne."

Diese uns heute lächerlich vorkommenden Bedenken veranlaßten leider Kind, die vortreffliche tragische Fassung Apels umzubiegen. Der Eremit — dieser unglückliche deus ex machina — erschien Kind als himmlische Eingebung. „Die weiße Rose schützt gegen den höllischen Jäger! Die Unschuld hält den wankenden Schwachen aufrecht! Der Orkus unterliegt, der Himmel triumphiert!" So kam der weichliche „glückliche" Schluß zustande, und so kam Kind auch zu einer ganz unglücklichen Eremitenexposition, zwei Szenen, die vor dem heute bekannten Anfang der Oper stehen, von dem beleidigten Kind im Freischützbuch als der „Kopf" des Werkes gepriesen und dort auch abgedruckt sind (Possart hat in München auch einmal diese musiklosen Eremitenszenen spielen lassen — es war unglaublich langweilig!). Daß der „Freischütz" mit der frischen (von Kind erfundenen) Waldszene und dem ungemein glücklich exponierenden Schuß beginnt, verdanken wir Webers Braut Caroline, die an der Ausgestaltung der Oper (ursprünglich: „Der Probeschuß", dann die „Jägersbraut", schließlich auf Brühls Wunsch doch wieder „Freischütz" genannt) den größten Anteil nahm. Am 19. Februar 1817 hatte Weber seiner Braut die ersten Mit-

*) Aus dramatischen Gründen hat Kind die Kugelzahl beschränkt („sechse treffen, sieben äffen").

teilungen gemacht, am 3. März ihr auch schon den Stoff auf seine Weise erzählt:

„Ein alter fürstlicher Jäger will seinem braven Jägerburschen Max seine Tochter und Dienst geben, und der Fürst ist es zufrieden, doch besteht ein altes Gesetz, daß jeder einen schweren Probeschuß ausführen muß. Ein anderer boshafter liederlicher Jägerbursche Kaspar hat auch ein Auge auf das Mädel, ist aber dem Teufel halb und halb ergeben. Max, sonst ein trefflicher Schütze, fehlt in der letzten Zeit vor dem Probeschuß alles, ist in Verzweiflung darüber und wird endlich von Kaspar dahin verführt, sogenannte Freikugeln zu gießen, wovon sechs unfehlbar treffen, dafür aber die siebente dem Teufel gehört. Diese soll das arme Mädchen treffen, dadurch Max zur Verzweiflung und Selbstmord geleitet werden usw. Der Himmel beschließt es aber anders, beim Probeschuß fällt zwar Agathe, aber auch Kaspar, und zwar letzterer wirklich als Opfer des Satans, erstere nur aus Schrecken, warum usw. ist im Stück entwickelt. Das Ganze schließt freudig. Ich weiß wohl, daß du aus diesem nicht viel wirst herausstudieren können und dir vielleicht gar keine Idee davon erwecken kannst, es soll auch nur ein ganz kleiner Vorgeschmack sein, bis du es selber lesen wirst." Kaum hatte Caroline den vollständigen Text gelesen, als sie mit genialem Bühneninstinkt schrieb: „Weg mit den Eremitenszenen, mitten hinein ins Volksleben mit dem Beginn der Volksoper, laß sie mit der Szene vor der Waldschenke beginnen!" Caroline wollte — mit Recht — die Figur des Einsiedlers vollständig beseitigt haben: „Weg! — Weg! — schriest du immer. Nun ist er zwar nicht ganz weg! Aber er erscheint erst, wo Agathe, vom Schuß scheinbar getroffen, in seine Arme sinkt, und versöhnt und heilt das Ganze." Caroline hat recht behalten. Kind freilich begriff bis an sein seliges Ende nicht, „warum Webern, der doch sonst das Wahre einsah, an dieser Verstümmlung(!) soviel gelegen war"!

Weber mochte dem Dichter gegenüber musikalische Gründe vorgeschützt haben, in einem Gespräch mit Lobe*) gab er

*) Diese wichtigen, bisher unbeachteten Gespräche, die ich hier zum ersten Male ausführlich wiedergebe, finden sich in J. C. Lobes „Consonanzen und Dissonanzen" 1869).

seine wahren Gründe deutlich an. Lobe meinte, Weber habe eine lebendigere Introduktion und namentlich einen Anfangschor gewinnen wollen und behauptete (gleich Kind), die Ökonomie des Stückes habe durch die Streichung der ursprünglichen Expositionsszenen gelitten, weil Agathes Verhältnis zum Eremiten und das Geschenk der weißen Rosen nicht dem Publikum vor Augen trete und der Eremit jetzt als Deus ex machina erscheine (was er auch in Kinds ursprünglicher Fassung nicht minder war). Weber wies auf den „Wasserträger“ hin, der ebenfalls mit gesprochenem Dialog beginne; ebensowenig wie Cherubini hätte er aus musikalischen Gründen eine Änderung verlangt. „Meine Gründe waren etwas besser — sie waren dramatischer Natur. Wenn ein dramatisches Werk einen bestimmten Land-, Zeit- und Sittenhintergrund hat, welcher die Handlung zum Teil mit motiviert, so ist es immer als eine gute Maxime gefunden worden, den Zuschauer gleich von vornherein in diese eigentümliche Sphäre, der er sich hingeben und an die er glauben soll, zu versetzen ... Und aus diesem und keinem andern Grunde strich ich die beiden Anfangsszenen. Der Zuschauer soll unter das Land- und Jägervolk nach Böhmen, in die abergläubische Zeit kurz nach dem Dreißigjährigen Kriege versetzt werden. Ein Eremit, einsam im Walde vor einem Heiligenbild kniend, von einem Gesicht redend, das er gehabt, macht uns glauben, daß hier ein Gemälde aus der Ritterzeit sich vor uns entwickeln solle. Er spricht von einer Gefahr, die Personen drohe, welche wir noch nicht kennen und welche uns folglich noch ganz gleichgültig sind. Nun erscheint zwar Agathe, und die Handlung exponiert sich durch das Gespräch und ein Duett. Aber beides ist matt und überflüssig, denn in der darauffolgenden Volksszene exponiert sich die Situation der Hauptpersonen noch einmal und viel lebendiger und anschaulicher. Was aus den beiden ersten Szenen Motivierendes für die Entwicklung nötig ist, kommt in den Gesprächen zwischen Agathe und Ännchen im zweiten und dritten Akt vor.“ Lobe stimmte Weber jetzt bei und wunderte sich über Kinds Eigensinn. „Ach,“ rief Weber aus, „wie große Not hat man mit den Dichtern! Jede Zeile,

jedes Wort ist ihnen ans Herz gewachsen; vom Ändern wollen sie durchaus nichts wissen, und nun gar ganze Szenen verwerfen! Ich habe eine solche Liebe für jede Einzelheit nie begreifen können, ich habe sie immer nur vom Standpunkte des Ganzen aus betrachtet, wenn sie mir zu diesem nicht zu passen oder ihm gar schädlich zu sein schien. Nur wenn man diese Stufe der Entsagungskunst erstiegen und ändern gelernt hat, darf man sich wenigstens für einen vernünftigen Künstler halten. Wenn ursprünglich Fluß und Frische in dem Werke vorhanden sind, wird es keinem vernünftigen Künstler einfallen, ändern zu wollen. Man ändert eben nur da, wo man einen Mangel erblickt. Wer niemals ändern will, ist entweder bequem oder hält alles, was aus seinem Kopfe fließt, für vortrefflich. Wer Mängel entdeckt und sie nicht ändern und verbessern kann, ist beschränkten Geistes. Eine widerhaarige Stelle so lange hin und her und umzuwenden, bis sie sich bequemt, das zu sein, was sie sein soll, ist eine Kunst, die allerdings durch viele Übung und Geduld erworben werden muß, ohne welche aber vollbefriedigende Werke schwerlich herzustellen sind." Über das wahre Verhältnis des Opernkomponisten zum Dichter hatte Weber bereits am 28. Juni 1821 an Kind treffend geschrieben:

„Dichter und Komponist sind ja so miteinander verschmolzen, daß es eine Lächerlichkeit ist zu glauben, der letztere könne etwas Ordentliches ohne den ersteren leisten. Wer gibt ihm denn den Anstoß? Wer die Situation? Wer entflammt seine Phantasie? Wer macht ihm Mannigfaltigkeit der Gefühle möglich? Wer bietet ihm Charakterzeichnung? usw. Der Dichter und immer der Dichter. Aber wer macht die Dichter immer unzufrieden? Auch wieder sie selbst untereinander. Musiker haben mir hundertmal gesagt: aber was sind Sie auch glücklich, so ein herrliches Buch gehabt zu haben. — Aber die Dichter haben immer was zu kritteln und haben mich oft fuchsteufelswild gemacht, besonders wenn sie mir hauptsächlich das Verdienst anrechnen wollen und die ihnen so scheinenden Mängel — nicht. Ich sagte: glaubt ihr denn, daß ein ordentlicher Komponist sich ein Buch in die Hand stecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel? Daß er

alles so unbesehen hinnimmt und blindlings Töne darübergießt, froh, nur irgendwo die lange Verhaltenen loslassen zu können?"

Infolge äußerer Umstände zog sich die Niederschrift der Komposition vom 2. Juli 1817 bis 13. Mai 1820 hin, und zwar fing Weber merkwürdigerweise mit der Rolle des Ännchen an, weil diese Rolle für seine Braut bestimmt war. „Ich muß unwiderstehlich diese Sachen zuerst komponieren, wobei du mir immer lebhaft vor Augen schwebst. Du wirst also meist darin dein Porträt in einem neckischen, spitzbübischen Pumpernickel wiederfinden." „Im übrigen", meinte er, „sind entsetzliche Aufgaben darin, und mein Kopferl wird mir oft brummen, schadt aber nichts." Auch später noch schrieb er an den Freund Lichtenstein: „Ich glaube es gern, daß Ihr aus manchem im Freischützen nicht klug werden konntet. Es sind Dinge darin, die in dieser Weise noch nie auf der Bühne waren, die ich daher ohne den mindesten Anhalt an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen mußte."

Wie Weber bei der Komposition der Oper verfuhr, darüber hat er manchen außerordentlich interessanten Aufschluß im Gespräch mit Lobe gegeben. Dieser rühmte ihm die Stileinheit des Werkes, die Weber „dem aufmerksamen Studium der großen Muster, die wir haben" zuschrieb: besonders bewunderte Weber die Stileinheit in Méhuls „Joseph in Ägypten". Er verglich die Arbeit des Komponisten mit der des Malers, der gleichfalls einen „charakteristischen Hauptton" in sein Werk bringen müsse, so daß dem Beschauer die Wahrheit der Darstellung sofort kenntlich entgegentrete. In der Oper entspreche dem „die Instrumentationsfarbe des Ganzen". Da man ja eine und dieselbe Melodie auf unendlich verschiedene Weise instrumentieren und begleiten könne und ihr dadurch einen unendlich verschiedenen Ausdruck oder Charakter geben könne, so daß sie je nach der Instrumentation weich oder hart, sanft oder stürmisch, hell oder düster zu machen sei, so müßte dies das Hauptmittel sein, durch das die einzelnen Musikstücke oder eine ganze Oper einen gewissen Hauptcharakter erhielte. Bei strengem Festhalten des Grundsatzes werde freilich Monotonie erzeugt. Sollte also z. B. der Ge-

samtcharakter einer Oper rauhe Kraft sein, so würde dieser am besten nicht in allen, sondern nur in der Mehrzahl der Gedanken vorherrschend sein dürfen. „In einer solchen Oper kämen jedenfalls auch Einzelheiten vor, die das Gegenteil von rauher Kraft sind. Der wilde Held würde z. B. lieben und der Geliebten gegenüber, trotz seiner Wildheit, sanft sein. Ein solcher Mann ist aber gewiß auch in zärtlichen Augenblicken ein anderer als der, welcher einen sanften Charakter an sich besitzt; selbst in seine Sanftmut und Zärtlichkeit wird sich etwas von seinem Charakter übertragen, er wird z. B. ‚ich liebe dich' ganz anders singen als ein schmachtender weicher Jüngling. Lassen Sie also etwas, bald mehr, bald weniger, von der Klangfarbe, mit der Sie Ihren Helden charakterisieren, in allen Situationen erscheinen, in denen er auftritt, so werden Sie in Ihrer Musik dem Hauptcharakter treu bleiben." Nun machte Weber die Anwendung dieses allgemeinen Grundsatzes auf den „Freischütz", indem er fortfuhr:

„Im ‚Freischütz' liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel*) personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu danken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich habe mich sogar nicht gescheut, einzelnes aus solchen Melodien

*) Von Apel noch „Sammiel" geschrieben; das „a" ist also kurz!

— soll ich sagen: notlich? — zu benutzen **). Es wird Ihnen nicht entgangen sein, daß der letzte Jägerchor z. B. den zweiten Teil der Melodie von ‚Marlbarough‘ versteckt enthält.“ Lobe meinte, Weber habe also wohl nur des Hauptcharakters wegen auch dort Hornmelodien angebracht, wo sie nicht gerade als Jägerlieder zu bezeichnen waren, z. B. in der Ouvertüre, im Terzett des ersten Aktes ‚o laß Hoffnung dich beleben‘ im zweiten Finale als wilde Jagd, zweimal im dritten Akt und wiederholt als Jägerchor. Weber bestätigte diese Anschauung und fügt hinzu, er hätte die Klangfarbe auch noch öfter anbringen können, z. B. überall wo Max oder Kaspar auftritt. Aber diese „Jägerfarbe“ wäre dann am Ende lästig geworden. Auch liege die Haupteigentümlichkeit des „Freischütz“ nicht darin. „Die wichtigste Stelle für mich“, fuhr Weber bedeutsam fort, „waren die Worte des Max: ‚Doch mich umgarnen finstre Mächte‘ (in Nr. 3, Allegro con fuoco), denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese ‚finsteren Mächte‘ mußte ich den Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren an, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet scheinen, zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe n i c h t merkbar wäre,

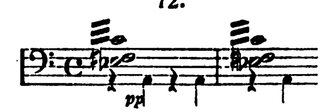
**) Goethe schalt (Gespräche mit v. Müller, 24. Juni 1826), als die Rede kam auf die angebliche Gleichheit einer Melodie aus dem „Freischütz“ mit einer Rousseauschen Melodie lebhaft alles solches Nachgrübeln über Parallelstellen. Es sei ja alles, was gedichtet usw. werde, allerdings schon dagewesen.

Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper geben." Lobe bewunderte nun die höchste Mannigfaltigkeit im Festhalten der gleichen Farbe, worauf Weber meinte: „Allerdings darin glaube ich etwas geleistet zu haben. Man wird in dem dunklen Hauptkolorit des Gedankens die mannigfaltigsten Nuancen und Farbenspiele sehen."

Wie Weber dieses epochemachende, dann von Wagner weitergebildete Prinzip im einzelnen durchführte, dies nachzuweisen würde eine umfangreiche Studie erfordern. Es mag also genügen, festzustellen, daß von den elf im „Freischütz" nachweisbaren „Leitmotiven" sich die allermeisten auf die Charakterisierung der „finsteren Mächte" beziehen. So z. B. das bei Samiels erstem Auftreten (in Nr. 3, Moderato Takt 45—46) zuerst erscheinende Motiv,

72.





das sich mehrfach in Nr. 10 und im dritten Finale wiederfindet. Ebenso kehren die Motive aus der Arie Nr. 3 „mich faßt Verzweiflung, foltert Spott" sowie dem Nachspiel der Arie in der Wolfsschlucht wieder. Die diabolischen Triller der kleinen Flöten aus Kaspars Trinklied Nr. 4 gehen in die darauffolgende Arie Nr. 5 sowie gleichfalls in die Wolfsschlucht über, die überhaupt der Sammelplatz aller infernalischen Momente des Dramas naturgemäß werden mußte. Außerdem werden noch mit Glück Motive aus Agathens Arie Nr. 8 im Finale des dritten Aktes verwendet. Am eigentümlichsten ist jedoch die Wiederkehr der höhnischen Sekundendissonanz aus dem Spottchor (von Nr. 1) in der Wolfsschlucht, vor dem Hinabsteigen des Max: „nein, ob das Herz auch graust". Der zögernde Jäger wird durch diese Erinnerung angetrieben, sich lieber dem Bösen zu verschreiben, als noch einmal zum Gespött der Bauern zu werden. Hier tritt die Eigenschaft des Weberschen „Leitmotivs" als Erinnerungs-

motiv deutlich hervor: nicht wie später bei Wagner wird das Motiv psychologisch verändert, sondern lediglich als Erinnerung an Vorangegangenes wiederholt. So auch, wenn die Stelle „Die siebente sei dein" (Posaunen) wörtlich beim Tode Kaspars wiederkehrt. Im übrigen hat ja bereits Weber darauf hingewiesen, daß er besonders durch eigentümliche Klangfarbenmischungen des Orchesters bedacht war, die Farben zur Charakterisierung der „finstern Mächte" zu finden.

Weber hat gegenüber Beethoven zwar dem Orchester keine neuen Instrumente zugeführt, ja noch nicht einmal ihre Zahl durch Vermehrung der bereits bestehenden Gruppen vergrößert. Und doch ist es ihm gelungen, eine völlige Umgestaltung der Instrumentationskunst anzubahnen. Er ist in dieser Hinsicht der unmittelbare Vorgänger seines Bewunderers Berlioz, auf dem wiederum Wagners Orchester fußt. Im Gegensatz zu dem „klassischen" Prinzip des symphonischen Orchesters, wie es Haydn, Mozart und Beethoven ausgebaut, läßt Weber, angeregt durch gelegentliche dramatische Kühnheiten Glucks und Mozarts sowie — gleich seinem Mitschüler Meyerbeer — wohl durch Experimente seines Lehrers Vogler nunmehr die Sonderwirkungen der Klangfarben einzelner Instrumente zur Geltung kommen, und er nutzt die einzelnen Register namentlich in der Höhe und Tiefe in einer Weise aus, die es ihm gestattete, selbst bisher als „schlecht" geltende Töne dieser extremen Register zu besonderer Wirkung zu bringen. So ist namentlich die Verwendung tiefer Flöten und Klarinetten, die Ausnutzung gestopfter Horntöne zum Ausdruck des Schauerlichen, ferner — besonders in den späteren Werken — die Teilung der Streichorchestergruppen zur Gewinnung besonderer, durch ihre Klangfarbe hervorstechender Chöre für ihn charakteristisch, ein Verfahren, das seine Nachfolger dann auf die Bläsergruppen ausdehnten. Aber auch die lieblichen Farben standen Weber zu Gebote. Wer denkt nicht an das wundervolle Klarinettensolo, das über dem Tremolo der Streichinstrumente in der Freischütz-Ouvertüre schwebt. „Ist dies nicht die Jungfrau, die blonde Braut des Jägers, die mit zum Himmel gerichteten Auge ihr zartes Klagen im Rauschen

des tiefen, vom Sturm erschütterten Waldes ertönen läßt? ... O Weber!!" ruft Berlioz („Instrumentationslehre") begeistert aus. Auf die Ouvertüre bildete sich Weber, wie er zu Lobe sagte, etwas ein: „Wer sie zu hören versteht, wird die ganze Oper in nuce darin finden." In der Tat ist der Gang der Ouvertüre nach Webers Andeutungen völlig klar. Nach acht einleitenden, wehmütig-ahnungsvollen Takten, in denen die Sehnsucht des Herzens gleichsam als Motto schon den finsteren Mächten gegenübertritt, beginnen die Hörner mit der „Jägerfarbe". Dann erscheint Samiel (Notenbeispiel 72), während die Violoncelli die Stimmung des Max bezeichnen („Hat denn der Himmel mich verlassen"). Das darauffolgende Allegro entspricht genau dem Schluß der Arie des Max bei den wichtigen Worten: „Doch mich umgarnen finstre Mächte"; Es schließt sich die Gewittermusik aus der Wolfsschlucht an. Doch aus dem Grausen winkt („o dringt kein Strahl durch diese Nächte) verheißungsvoll ein Liebesblick Agathens (Soloklarinette) in der Paralleltonart Es-Dur, in der dann auch Agathens Liebesthema „süß entzückt entgegen ihm" erscheint. Doch es gilt den Kampf zwischen Himmel und Hölle. Schon droht die Hölle zu siegen, da triumphiert im reinen C-Dur die Unschuld über die finsteren Mächte: „All meine Pulse schlagen, und mein Herz wallt ungestüm (ebenfalls aus Agathens großer Arie Nr. 8), und im Triumph jubelt das Thema Agathens („Himmel, nimm des Dankes Zähren") dem Ende zu. Äußerlich der klassischen Sonatenform getreu, ist diese Ouvertüre gleichwohl eine symphonische Dichtung, eine Programmouvertüre, in der freilich poetische Idee und konventionelle Form sich durchaus decken. Denn selbst die traditionelle „Durchführung", die thematische Gegenüberstellung und Durchdringung der Hauptmotive dient hier der Symbolisierung einer dramatischen, zugleich aber echt symphonischen Idee: dem Kampf zweier feindlichen Prinzipien.

Die Bewunderung, die Lobe Weber spendete, wurde von diesem zum Teil auch auf „Äußerlichkeiten" zurückgeführt, durch die der Komponist, wenn er nur überhaupt den rechten Ton getroffen habe, glücklich unterstützt wurde, nämlich durch

die Dekorationen und alles, was der Zuhörer auf der Bühne vor sich sieht. „Übersehen Sie nicht, wie mir bei dem düsteren Hauptcharakter der Umstand zugute kommt, daß die halbe Oper im Dunkel spielt. Im ersten Akt wird es Abend, und seine zweite Hälfte spielt im Dunkel; im zweiten haben wir während Agathens großer Szene Nacht, Mondschein durchs Fenster, endlich folgt um Mitternacht der Spuk in der Wolfsschlucht. Diese dunklen Bilder der Außenwelt unterstützen und verstärken das Dunkel der Tonbilder gar wirksam." Schon E. T. A. Hoffmann hatte ja in seiner zweiten Freischützkritik für die Wolfsschlucht ironisch „vor allem den Dekorateurs und Maschinisten den gefühltesten Dank" gezollt, „worin alle weichen Seelen einstimmen werden". Es muß in der Tat bei der Uraufführung — wie auch aus Zelters abfälligen Bemerkungen hervorgeht — etwas toll in dieser Beziehung hergegangen sein, zumal Weber genötigt war, auch dekorativ mit der unmittelbar vorher pompös gegebenen Oper „Olympia" seines Rivalen Spontini in Wettbewerb zu treten (formell leugnete er dies freilich ab mit der Bemerkung, seine harmlosen Eulen könnten sich nicht mit Spontinis Elefanten messen). „Glaube es wohl, daß sich Widersacher*) finden; ist auch natürlich, der Teufelsspuk macht mich selbst oft irre, und wenn nicht ehrenwerte Männer mir mit Zufriedenheit die Hände drückten, dächte ich selbst, Musje Samiel mache die Sache allein." Wir denken heute über den dekorativen Plunder der Wolfsschlucht anders als Weber, der damals merkwürdigerweise seinem jungen genialen dekorativen Mitarbeiter Gropius widersprach. Dieser, ein Schüler Schinkels, wollte, wie Max v. Weber berichtet, „die Schrecknisse der Wolfsschlucht aus dem Kampfe der Elementargeister hergeleitet darstellen, und das Gespenstische, wie aus der Phantasie Kaspars und Maxens geboren, auch nur durch Andeutungen in der Seele des Beschauers hervorrufen." Weber war dagegen für das Loslassen eines wirklichen, tüch-

*) Außer Zelter (Briefwechsel mit Goethe 20. Sept. 1821) und E. T. A. Hoffmann (der aber auch Webers Genie enthusiastisch anerkannte) ist vor allem noch bemerkenswert Grillparzers absprechendes Urteil.

tigen Hexensabbats. „Ihre Intentionen sind zu fein für die Oper," sagte er zu Gropius, „sie passen in den Hamlet oder Macbeth. Wer aber soll aus Ihren Felsengesichtern und Wolkengestalten bei dem Höllenspektakel meine Musik herausstudieren? Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentliche Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sich's auch auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur daß es tüchtig crescendo mit dem Kugelgießen gehe usw." Geistvoll fand er Gropius' Idee, das wilde Heer sich gleichsam aus dem abziehenden Rauche des Feuers, bei dem Kaspar Kugeln gießt, entwickeln zu lassen. Schließlich verständigten sich die Künstler, und da die Berliner Maschinisten Webers Erwartungen sogar übertrafen, so erklärte er die Berliner Aufführung für die seinen Intentionen am meisten entsprechende. Sicher hat dabei Weber für seine Zeit recht gehabt: er kannte den Kitschgeschmack des damals und noch viele Jahrzehnte später (man denke an die geschmacklosen Bayreuther Inszenierungen!) in seiner Schaubegier durchaus unerzogenen deutschen Opernpublikums. Gropius' feinsinnige Ideen waren um etwa 100 Jahre verfrüht geäußert und würden dem heutigen Geschmack, der die Geisterszenen des „Freischütz" sicher lieber im Stile Shakespeares als auf die Art einer Vorstadtbühne inszeniert wünscht viel eher entsprechen. Aber Weber liebte als Opernkomponist in jeder Hinsicht — wie er Lobe ganz offen eingestand — die Übertreibung. Er meinte nicht mit Unrecht, daß das Publikum infolge seiner Gewöhnung an starke Reize schon von Jugend auf nur noch für die allerstärksten Reize empfänglich sei. „Dasselbe Tonstück, das Sie heute unbewegt läßt, weil Ihr Ohr ganz tonsatt ist, würde Sie sehr ergreifen, wenn Sie ein Jahr über keine Musik gehört hätten." Darum wirkt nur der energische Ausdruck, und diesen erreichte Weber, wie er zugibt, durch — Übertreibung.

Auf des erstaunten Lobe Einwurf, daß durch Übertreibung doch ein Kunstwerk unnatürlich werde, meinte Weber nachdrücklich: „Und doch ist es mein Ernst, und ich bleibe bei dem Wort. Freilich ist Übertreibung ein großer Fehler, wenn sie von dem Publikum an dem Kunstwerk bemerkt wird,

aber dem Künstler ist sie ein hilfreicher Genius ... Wie anders als durch eine Selbsttäuschung wäre denn die traurige und so oft vorkommende Erscheinung zu erklären, daß Künstler ganz große Werke hervorbringen, denen sie eine Wirkungskraft eingehaucht zu haben glauben, die Berge versetzen werde, während sie später bei der Aufführung mit Schrecken sehen, daß das ganze Publikum unbewegt dabei bleibt? An diese Selbsttäuschung nun denke ich bei meinen Arbeiten, mißtraue der Stärke meiner Gedanken hinsichtlich der Wirkung auf mich, und übertreibe den Ausdruck etwas, suche ihn auf die glühendste Weise zu gestalten, überzeugt, daß das, was mir in der gereizten Stimmung vielleicht als zu stark und übertrieben erscheint, nicht so dem Zuhörer erscheint, sondern für ihn erst den Grad von Lebendigkeit erhält, der ihn in die verlangte Wärme und Mitempfindung zu versetzen vermag." Lobe verwies darauf, daß ihm schon bei manchen Stücken Webers die Frage aufgestiegen sei, ob der Ausdruck darin nicht etwas zu exzentrisch sei, z. B. streife der Ausdruck im Allegro der großen Arie Agathens im „Freischütz": „Alle meine Pulse schlagen" usw. fast ans Wildleidenschaftliche, und man könnte ihn für ein deutsches Jägermädchen von so passivem Charakter wohl etwas übertrieben nennen. Weber verwies demgegenüber auf andere Opern, z. B. auf Spontinis „Vestalin"; ja selbst in allen guten Instrumentalkompositionen herrsche ein exzentrisches Leben, das über den Grad irdischer Gefühlsstärke hinausgeht, aber der gewöhnliche Zuhörer empfinde das gar nicht so; für ihn sei es die wahre energische Ausdrucksweise, und auch den reizbaren zuhörenden Künstler störe es nicht. „Der Himmel bewahre uns aber vor dem Glauben, daß die Masse und Anhäufung äußerer Mittel unbedingt nötig sei, um starke Wirkungen hervorzubringen. Meine gesteigerte Ausdrucksweise bezieht sich hauptsächlich auf die Zeichnung der Gedanken. Die Melodie muß energisch, die instrumentale Umkleidung darf nie überladen sein. Es ist einer der allergewöhnlichsten Fehler, auch großer Komponisten, daß sie mehr Instrumente und mehr Figuren in der Begleitung anwenden, als der Gedanke nötig hat. Ich suche diesen stets von allem unnötigen Beiwerk rein zu er-

halten, damit er ungetrübt und leicht durch das Ohr in das Gemüt fließen könne. Dafür suche ich jedem Gedanken die charakteristischste und wohlklingendste Instrumentierung zu geben. Diese Grundsätze befolge ich nicht allein bei den zarten Partien, sondern auch bei den starken und gewaltigen. Zuviele rhythmisch verschiedene Figuren zugleich hören lassen, bringt gar leicht Wirrwarr hervor. Dagegen sind Stellen, wie in der Wolfsschlucht, (Weber sang hier:)

73.



wo alle Stimmen des ganzen Orchesters denselben Rhythmus haben, immer die am sichersten wirkenden ... Jeder Gedanke muß schon in seiner Zeichnung — also ohne instrumentalen Schmuck — möglichst bedeutend und ausdrucksmächtig sein ... Mit der Modulation habe ich es stets sehr ernst genommen und nicht allein für jede Hauptstimmung die entsprechende Haupttonart zu treffen gesucht, sondern mich auch bemüht, mit der Modulation jeder modifizierten Regung darin treulich nachzufolgen."

Diese prächtigen, namentlich für junge Opernkomponisten beherzigenswerten Grundsätze haben leider in der Folge wenig Beachtung gefunden. Zwar hat z. B. Richard Wagner noch sehr viel von Webers Ökonomie der Mittel in Modulation und Instrumentation gelernt, die nachfolgende Generation aber hat geglaubt, diese weisen Grundsätze über Bord werfen zu können und sich einer zügellosen Instrumentation und tonalen Ausschweifung hingegeben. Das ist zum Teil auch die Schuld Wagners. Der noch durchaus gesund empfindende Weber war sich der von ihm absichtlich kultivierten Übertreibungen des Ausdrucks als Kunstmittel durchaus bewußt. (Es ist übrigens für die „Modernität" Webers bezeichnend, daß er zuerst für ein nervenschwaches Publikum mit starken

Reizmitteln zu arbeiten beginnen mußte. Gluck, dem die Natur über alles ging, und der niemals übertreibende Mozart hatten das noch nicht nötig!) Dagegen war Richard Wagner, der unmittelbare Nachfolger Webers, selbst eine pathologisch-reizbare Persönlichkeit. So kam es denn, daß wir von der zwar noch ganz gesunden, wenn auch etwas überschwenglichen Agathe bald schon zu den hysterisch-sensiblen Frauengestalten einer Senta, Isolde und gar Kundry gelangten. Wagner brauchte nicht erst mit Bewußtsein zu übertreiben, denn seine ganze Natur war von Hause aus bereits auf Übertreibung basiert. Schrieb er doch als getreueste Selbstcharakteristik an Röckel (25. Januar 1854): „Ich sehe nur, daß der meiner Natur — wie sie sich nun einmal entwickelt hat — normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist. In der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich ‚außer mir' bin: dann bin ich ganz bei mir. — Wenn Goethe anders war, so beneide ich ihn darum nicht, wie ich überhaupt doch mit niemandem tauschen möchte."

Das Verhältnis Wagners zu Weber ist ganz eigentümlich: Webers persönliche Erscheinung war es, die den jungen Wagner zur Opernkomposition anreizte, der Riesenerfolg des „Freischütz" weckte dessen Ehrgeiz, und in Weber, dessen Amtsnachfolger als sächsischer Hofkapellmeister er später wurde, verehrte Wagner stets seinen großen Vorgänger, dessen Leiche aus England in die Heimat überführen zu lassen ihm als eine Ehrenpflicht erschien. „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du", rief Wagner dem Meister ins Grab nach — und doch, in die Bewunderung des Musikers Weber, dessen musikalisch-dramatische Begabung von Hause aus wohl über der Wagners stand, mischte sich bei Wagner schon frühe ein Zweifel an Webers Begabung für die letzten, höchsten Ziele des Musikdramatikers. Diese Zweifel schöpfte er aus Webers Verhalten zu seinen Texten. So bemerkte Wagner bereits über das Verhältnis von Dichtung und Musik im „Freischütz": „Der Einspruch Webers gegen Rossini richtete sich nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit der Melodie, keineswegs aber gegen die unnatür-

liche Stellung des Musikers zum Drama. Im Gegenteile verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteristische Veredlung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zuteilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossinische eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini gesellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, den der Komponist als vornehmer, aber leutseliger Mann mit Austern und Champagner nach Herzenslust traktierte, so daß der folgsame Poet bei keinem Herrn der Welt sich besser befand als bei dem famosen Maestro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und unteilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weberschen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des Freischützen war, noch ganz ohne es zu wissen, zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestierte er, als die Wärme des Weberschen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich aber gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet, — verbrannt waren: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigentum ausgeben."

Das, was Wagner mit Recht ein unnatürliches Verhältnis des Komponisten zum Dichter nannte, bestand in Wirklichkeit wohl bei Weber im Gegensatz zu Mozart darin, daß Weber nur bis zu einem gewissen Grade die dramatische Technik — nämlich in ihrem musikalischen Teil — absolut beherrschte, daß er zwar ein Meister der musikalisch-dramatischen Situation, nicht aber ein Meister des großen dramatischen Aufbaues war, und darum zwar den Dichter im Detail mit seinen notwendigen Anforderungen quälen, ihm aber nicht dagegen auch die große dramatische Linie vorzeichnen konnte. Webers Gegner hatten ihm nach dem Freischütz-Erfolg vorgeworfen, er sei nur imstande, ein hübsches Singspiel zu schreiben, für eine Oper großen Stiles

fehle ihm aber die Fähigkeit. Demgegenüber glaubte Weber der Welt den Beweis schuldig zu sein, daß er auch der durchkomponierten Form gewachsen sei. Diesen Beweis hat er einerseits über alles Erwarten geliefert, anderseits zeigte er, daß seine Gegner recht hatten, freilich in ganz anderem Sinne, als sie glaubten.

Man hat für den Mißerfolg der „Euryanthe“, dieses Schmerzenskindes der Weberschen Muse, immer wieder den verunglückten Text verantwortlich gemacht, und auch Goethe meinte: „Weber mußte gleich sehen, daß das ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse“. Ich muß dieser Behauptung vom Standpunkt des Musikdramatikers aus entgegentreten und meine geradezu: der Stoff der „Euryanthe“ war — darin hat sich Weber nicht getäuscht — der für ihn denkbar beste, nur die Behandlung war derart verfehlt, daß das Werk heute durch keine — wenn auch noch so geschickte — Bearbeitung mehr zu retten ist. Aber selbst wenn es zu retten wäre, würde das heute nicht mehr viel nützen, denn inzwischen ist der „Euryanthe“ in der beliebtesten deutschen Oper, dem „Lohengrin“, ein unüberwindlicher Rivale entstanden. Das, was Weber an dem „Euryanthe“-Stoff anzog, die Fülle wirklich musikalischer und zugleich dramatischer Situationen, hat Wagner mit größter Geschicklichkeit seinem „Lohengrin“ nutzbar gemacht, dessen Hauptmomente fast getreu mit denen der „Euryanthe“ übereinstimmen und dessen musikalische Sprache in ganz eigentümlicher Weise von der originellen Musik der „Euryanthe“ abhängig ist. Hat doch Wagner späterhin noch in einem Briefe an Frau Wesendonk bekannt: „Ich entsinne mich, noch um mein dreißigstes Jahr herum, mich innerlich zweifelhaft gefragt zu haben, ob ich denn wirklich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: ich konnte in meinen Arbeiten immer noch Einfluß und Nachahmung verspüren und wagte nur beklommen, auf meine fernere Entwicklung als durchaus originell Schaffender zu blicken.“ Dieses interessante Geständnis bezieht sich im wesentlichen wohl nur auf den Musiker Wagner, der tatsächlich lange Zeit hindurch — wie die Zeitgenossen sicherer als die Nach-

welt beurteilen konnten — nicht allzu originell erschien. Denn wem z. B. Marschners „Vampir" und „Heiling" genau bekannt war, dem mußte die musikalische Sprache des „Holländer" bedeutend weniger originell erscheinen als einer Generation, der diese Werke fast fremd geworden sind. Genau so war es mit dem „Lohengrin", auf den szenisch und musikalisch vor allem die „Euryanthe", dann aber auch Marschners „Templer und Jüdin" erheblich eingewirkt hat. Aber bei allem, was Wagner selbst „Einfluß" und „Nachahmung" nennt, bietet der „Lohengrin" gegenüber der „Euryanthe" etwas, was weder Weber noch dessen Textdichterin Helmine v. Chezy hätten bieten können: eine nach den strengsten dramatischen Gesetzen logisch und stetig aufgebaute Handlung, aus der die wirkungsvollsten Situationen organisch herauswachsen, nicht — wie in der „Euryanthe" — auf Grund einer dramatisch geradezu hilflosen Motivierung. Weber sah offenbar nur immer die einzelnen Situationen, und es entging ihm völlig, wie unglaublich leichtfertig diese verbunden waren. Was ihm vorschwebte, war bereits das Ideal Wagners: „Euryanthe" — so schrieb er am 20. Dezember 1820 — „ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt." Weber wollte nichts Geringeres, als jene (durchkomponierte) deutsche Oper großen Stils, wie sie trotz „Zauberflöte", „Fidelio" und „Freischütz" immer noch nicht geschaffen war, der Nation schenken. Schon frühzeitig hatte er „jene unstät wandelnden Geistesblitze, die uns einzelnes liebgewinnen, und das ganze vergessen machen" verworfen. Künstlerische Einheit begehrte er von der Oper, die der Deutsche will: „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden." Aber er ging — wohl mit Recht — nicht so weit wie später Wagner: „Jedes Musikstück" — verlangt Weber — „erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig in sich abgeschlossenes Wesen, und doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung des

Ganzen ... Hierin liegt das große, tiefe Geheimnis der (dramatischen) Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt." Hatte er doch auch in der Unterredung mit Lobe, wo er seine drei Maximen des Schaffens: „Mitten in die Sache hinein; Festklammern; Konzentration" auseinandersetzte (es ist hier nicht der Ort, diese interessanten Erörterungen wiederzugeben) betont, daß bei der Produktion immer noch etwas Unerklärliches übrigbliebe. Dieses — mit Worten — Unerklärliche muß eben aus den Taten des Künstlers erschlossen werden, und diese Taten heißen bei Weber prinzipiell ausgedrückt: Einheit des Kolorits, Durchführung der Charaktere (von denen freilich in der „Euryanthe" nur die „bösen" interessieren, während die „guten" unsäglich langweilig sind), dramatische Verwendung des Erinnerungsmotivs, dramatische Ausgestaltung des Rezitativs, das sich nunmehr der Arie und den Ensembles ebenbürtig anreiht und nicht mehr bloßes Füllsel ist, erhöhte Bedeutsamkeit und koloristische Ausgestaltung des Orchesters, dem nunmehr auch eine neue Ouvertüre mit Themen zufällt, die der Oper selbst entnommen sind und deren Charakter widerspiegeln auf Grund der früher von Gluck und Beethoven eingeführten Art. Obwohl Weber das Orchester unendlich bereichert hatte, predigte er dennoch stets Maßhalten: „Die Überbietung der Mittel ist der erste Schritt, der zurück in das Chaos führt. Hüten wir uns davor; die Klippen sind unübersehbar" (wer dächte hierbei nicht an die Klippen, an denen die Opernschiffe der meisten modernen Komponisten scheitern!). Weise Sätze schrieb Weber auch im Anschluß an die „Euryanthe" in einem den Zeitmaßen gewidmeten Briefe an den Musikdirektor Präger*): „Die schwierigste Aufgabe wird es überhaupt immer sein und bleiben, Gesang und Instrumente in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes so zu verbinden, daß sie ineinander verschmelzen und letztere den ersteren heben, tragen, und seinen Ausdruck der

---

*) Abgedruckt im Vorwort der ausgezeichneten Rudorffschen Ausgabe der Euryanthen-Partitur (1866), Berlin, Schlesinger; auch Freischütz und Oberon erschienen daselbst, ebenso das prachtvolle Chronologisch-thematische Verzeichnis der Weberschen Werke von Jähns (1871).

Leidenschaft befördern; denn Gesang und Instrumente stehen ihrer Natur nach im Gegensatze. Der Gesang bedingt durch Atemholen und Artikulieren der Worte schon ein gewisses Wogen im Takte, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) teilt in scharfen Einschnitten, gleich Pendelschlägen, die Zeit. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigentümlichkeiten. Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist ... Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes ... Für alles haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust; und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Mißgriffe verhütende Metronom noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen ... Die Individualität des Sängers ist die eigentliche, unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leicht beweglichen, biegsamen Kehle und der eines großartigen Tones — beide werden eine und dieselbe Rolle ganz verschieden geben; die erstere gewiß durchaus um mehrere Grade lebendiger als der andere: und doch kann durch beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maßstab die von ihm angegebene Gradation der Leidenschaften richtig aufgefaßt und wiedergegeben haben. Daß nun aber der Sänger sich nicht zuviel gehen lasse und bloß das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, das ist die Sache des Dirigenten."

Den Stoff der „Euryanthe", der Weber eine Verbindung des ritterlichen Wesens mit der Welt des Geisterhaften bot, entnahm die recht unsympathische, offenbar hysterische Dichterin Chezy, an die Weber nach seinem Zerwürfnis mit dem eitlen Kind leider geraten war, einer alten französischen Fabel. Hier wird Euryanthe von dem ihr übelgesinnten Ly-

siart im Bade belauscht, und so kann er Kenntnis gewinnen von einem Muttermal, das sich an ihrem Leibe in Form und Farbe eines Veilchens befindet. Der Verrat dieses Geheimnisses, das nur noch Euryanthes Verlobter Adolar kennt, beweist diesem scheinbar die Untreue Euryanthes, aber die Zartheit des Gegenstandes verbietet ihr von selbst eine Erörterung vor versammeltem Hofe. Weber und die Chezy hatten leider nicht den Mut, diese menschlich ergreifende Fabel, die auch Shakespeare in „Cymbeline" benutzt hatte, derart auf die Bühne zu bringen; ihre falsche Prüderie wurde dem Werke zum Verderben. Schon Tieck hatte unter Hinweis auf Shakespeare dringend zur Beibehaltung der Originalfabel geraten. Im Weberschen Textbuch wird nämlich eine ganz abenteuerliche Geister-Erlösungsgeschichte (deren Exposition ursprünglich während des Largo der prächtigen Ouvertüre hätte als lebendes Bild dargestellt werden sollen!) und ein gifterfüllter Ring*) herbeigezogen, und damit die Handlung nicht nur aufs äußerste verwirrt, sondern auch Euryanthes Charakter durch ihr nun unmotiviertes Schweigen völlig verschoben. „Immer die alte Geschichte! Die deutschen Dichter können keinen guten Text zusammenbringen!" sagte Beethoven zu Weber anläßlich der ‚Euryanthe'. Charakteristisch ist auch, daß Weber, der bei der Uraufführung des Werkes (25. Oktober 1825) zwar einen äußeren Erfolg hatte, bald aber das Werk verschwinden sah, selbst den später viel zitierten Bühnenwitz machte, seine „Euryanthe" sei wohl eine „Ennuyanthe" geworden. In Wien wurde Webe sogar unausgesetzt bei den Proben mit Fragen bestürmt, die bewiesen, wie unklar selbst den Beteiligten der undurchsichtige Stoff geblieben war. Weber stellte das Werk hoch über den „Freischütz" und hatte tatsächlich auch hier sein Allerbestes gegeben. Die Oper bedeutete nichts weniger als den Wendepunkt der romantischen Oper zum musikalischen Drama, das jedoch seine reinmusikalische Form nicht aufzugeben brauchte, um ein vollkommenes Drama zu werden. Merk-

*) Gustav Mahler versuchte in seiner Bearbeitung den Geisterring als Liebessymbol unter Ausschaltung alles Spukhaften festzuhalten. Vergebliches Bemühen.

würdig waren indes die Urteile der großen Zeitgenossen über das Werk. Beethoven, der der Aufführung nicht beiwohnen konnte (er war fast taub), freute sich angesichts des Wiener Rossini-Taumels, daß „der Deutsche über den Singsang zu Recht gekommen" sei. Sehr absprechend und ohne Verständnis für die dramatischen Qualitäten äußerte sich dagegen Franz Schubert, der instinktiv bereits in Webers Werk den Vorläufer einer späteren Auflösung der alten Operform witterte: „Das ist keine Musik, da ist kein Finale, kein Ensemble nach Form und Ordnung (!). Von legitimer Durchführung ist keine Rede, und wo Weber gelehrt sein will, findet man gleich heraus, daß er aus der Schule eines Charlatan (Vogler) stammt. Er hat Talent, aber keinen soliden Grund, auf dem er bauen könnte (!). Das geht alles auf den Effekt hinaus! Und der schimpft auf Rossini? Wo einmal ein Stück Melodie kommt, wird sie so gedrückt, wie eine Maus in der Falle, von der wuchtigen Orchesterbegleitung. Das ist herbe, aszetische Musik, die einem nicht warm um die Herzgrube macht. Mit dem Freischütz war's was ganz anderes, obwohl, das Duett der beiden Frauen ausgenommen, kein Musikstück drin ist, das einem gewissenhaften Musiker genügen könnte. Da war Gemüt und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben sollen!" Und ähnlich urteilte der sonst so musikalische, an Mozart und Beethoven geschulte Grillparzer: „Weber ist allerdings ein poetischer Kopf, aber kein Musiker. Keine Spur von Melodie (!), nicht etwa bloß von gefälliger, sondern von Melodie überhaupt. (Ich nenne aber Melodie einen organisch verbundenen Satz, dessen einzelne Teile einander musikalisch-notwendig bedingen. Abgerissene Gedanken, bloß durch den Text zusammengehalten und ohne innere (musikalische) Konsequenz. Keine Erfindung, selbst die Behandlung ohne Originalität (!). Gänzlicher Mangel an Anordnung und Kolorit. Der romantisch-leichte Stoff beschwert und herabgezogen, daß man sich bang und ängstlich fühlen muß. Kein lichter Moment ausgespart, das Ganze in einem Ton düster und trübselig gehalten." Und nach der zweiten Aufführung noch schlimmer und ahnungsvoll: „Diese Musik ist scheußlich. Dieses Umkehren des Wohl-

lautes, dieses Notzüchtigen des Schönen ... Solche Musik ist polizeiwidrig, sie würde Unmenschen bilden, wenn es möglich wäre, daß sie nach und nach allgemeinen Eingang finden könnte ... Diese Oper kann nur Narren gefallen oder Blödsinnigen oder Gelehrten oder Straßenräubern und Meuchelmördern." Schon dreißig Jahre später aber konnte Franz Liszt in der „Euryanthe" eine wunderbare Divination der zukünftigen Gestaltung des musikalischen Dramas feststellen und bezeugen, daß heutzutage die jungen Künstler, welche ebensowohl Musiker von Fach als Musiker von Kopf sind, jene Minoritätsphalanx bilden, deren höherstrebende Überzeugung das blinde und vergängliche Spiel der Fortuna überdauert, der „Euryanthe" den höheren Preis (gegenüber der verdienten Popularität des Freischütz) zuerkennt.

Um so merkwürdiger ist die Begeisterung des sonst so wenig dramatisch empfindenden Schumann, der 1847 über Euryanthe schreibt: „Geschwärmt haben wir wie lange nicht. Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie. Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns. Wir waren ganz voll davon, sprachen noch lange darüber. Das genialste Stück der Oper scheint mir das Duett zwischen Lysiart und Eglantine im zweiten Akt ... aber nicht dem einzelnen, dem Ganzen gebührt die Krone."

Trotz alledem ist und bleibt die „Euryanthe" auf den Bühnen nur ein Experiment; dauerndes Leben ist ihr versagt; der „geheime Fluch des Steifen, Langweiligen" liegt, wie Wagner richtig sagt, auf ihr, obwohl sie Webers „schönste, reichste und meisterlichste Musik" enthält. Wagner glaubte — von seinem Standpunkte aus — es sei „nie, solange es Opern gibt, ein Werk verfaßt worden, in dem die inneren Widersprüche des ganzen Genres von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitsliebenden Tonsetzer, bei

edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich genügende Melodie und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte notwendig eines geopfert werden — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dies unmöglich sei."

Diese Behauptung Wagners geht ersichtlich darauf aus, den Anteil Webers an der Weiterentwicklung der Opernform zu schmälern und Wagners völlige Auflösung dieser Form als das einzige Rettungsmittel anzupreisen. Wenn man die Wahrheit ergründen will, so ist es am besten, einmal die ganz parallelen Anfangsszenen des zweiten Aktes von „Euryanthe" und „Lohengrin" zu vergleichen, wobei man zugleich den (wie Schumann richtig betont hat) genialsten Teil der Weberschen Oper kennenlernt. Die dramatische Situation zu Beginn des zweiten Aktes in „Euryanthe" stellt sich folgendermaßen dar: Eglantine, ein intriganter Charakter, nach dessen Vorbild Wagner die Ortrud im „Lohengrin" formte (die allerdings wesentlich dämonischer als ihr Vorbild geraten ist), stürzt erregt aus der Gruft, wo sie der Leiche Emmas den verhängnisvollen Ring geraubt hat, um ihn als Beweis der Treulosigkeit (oder wenigstens Indiskretion) der Euryanthe zu verwenden.

In der unmittelbar vorangehenden, nicht minder großartigen Szene ist der Charakter des Lysiart exponiert, der in mancher Beziehung dem des Wagnerschen Telramund entspricht, aber mehr Größe und Dämonie als sein etwas schwach geratener Doppelgänger besitzt. Während bei Wagner Ortrud die interessantere, unheimlichere Persönlichkeit ist, gewinnt bei Weber der männliche Gegenspieler das höhere Interesse. Das Motiv der Liebe, das bei Wagner im Gegenspiel gar nicht hervortritt (Telramund deutet nur an, daß er ein Anrecht auf Elsas Hand besessen, ihm aber willig und gern entsagt habe, während Ortrud zu Lohengrin in keinerlei erotische Beziehung gebracht ist) erscheint bei Weber Lysiart als der verschmähte Liebhaber Euryanthes, Eglantine als

die verschmähte Bewunderin Adolars, so daß dann der Bund der beiden Finsterlinge nicht aus Liebe zueinander, sondern — echt dramatisch — aus dem gemeinsamen Hasse gegenüber der glückverheißenden Ehe des lichten Liebespaares erscheint. Die Dämonie des Lysiartcharakters bricht elementar hervor in dem genialen Andante con moto,



in dem über dem Aufruhr der Streichinstrumente die Singstimme in dämonischer Größe thront und die Holzbläser trübe Harmonien aushalten. „Szene und Arie" nennt Weber dies prachtvolle Stück (Nr. 10), das formell noch durchaus der alten Opernform entspricht, aber inhaltlich-dramatisch weit über alles hinausgeht, was bisher in dieser Form selbst von den Allergrößten geboten wurde. Wenn man mit dieser Szene die endlosen Rezitative am Anfang des zweiten Aktes „Lohengrin" vergleicht, so fragt man sich, ob es wirklich notwendig war, das deklamatorische Prinzip so weit zu treiben und ob das Verfahren Webers nicht mindestens so dramatisch, dafür aber musikalischer sei als das Wagners.

Lysiart belauscht die Eglantine, die überlegt, wie sie am besten den Schlag gegen Adolar und Euryanthe zu führen vermag. Da tritt Lysiart aus dem Dunkel und, von einem jäh aufzuckenden Blitz grell beleuchtet, spricht er nur: „Durch meine Hand!" Eglantine, zunächst erschrocken, wird bald seine Bundesgenossin, und in dem wundervollen Duett, das

seine charakteristische Orchesterfarbe durch die Verbindung von drei Posaunen mit Oboe, vier Hörnern und Pauke erhält,

75.



vereinigen sich beide Stimmen zu einem Racheschwur. Auch dieses, wenn man so will, noch ganz in der Opernform befangene Duett erweitert im Ausdruck die formalen Grenzen derart, daß diese nur noch als wohltätige Fassung, nicht als hemmendes Schema hervortreten. Vergleicht man hiermit das sich von der Opernform viel mehr emanzipierende Duett zwischen Ortrud und Telramund im „Lohengrin", so erkennt man wiederum, wer der größere dramatische Musiker von Haus aus war. Weber konnte — von der einzelnen Szene aus betrachtet — Wagner allerdings überragen; dieser aber stand hoch über Weber, sobald es galt, ein großes Ganzes lebensvoll zu gestalten, was in der „Euryanthe" eben durchaus mißlungen war.

In „Euryanthe" hatte Weber den gesprochenen Dialog fallen lassen; in seinem letzten Werke, „Oberon", führte er ihn notgedrungen wieder ein, und zwar so ungünstig, daß er

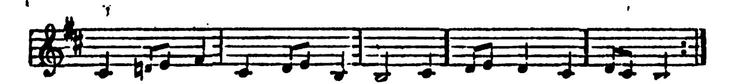
an wichtigen Stellen die Musik zurückdrängte, so daß Weber selbst meinte, „Oberon" würde des Namens einer Oper beraubt und untauglich für alle andern Bühnen Europas sein. Für London auf Bestellung geschrieben, bot ihm der aus Wielands bekanntem Epos entnommene Stoff die phantastische Welt der Elfen. Das Wunderhorn Oberons, jene märchenhaften drei Töne „d, e, fis", erschließen das seltsame Phantasiereich sofort zu Beginn der Ouvertüre, die das Trippeln der Elfen, Ritter Hüon und seine Rezia, die Kuppeln und Minaretts des Orients vor unsern Blick zaubert. Hier ist die Quelle aller romantischen Geistermusik der Neuzeit, hier zum ersten Male ist das üppige orientalische Lokalkolorit — auch unter Benutzung orientalischer Melodien — gefunden, das weder Mozarts „Entführung" noch seine „Zauberflöte" gekannt hatte. Als Beispiel diene:

76.

a) Weber, Oberon, Finale III, von Takt 5 an:



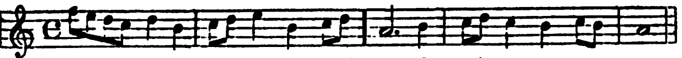
N. B. Hieraus formte Weber das Motiv des Zauberhorns.



b) Original (Danse turque, mitgeteilt von La Borde „Essai de la musique" Paris 1780, I, S. 385).



× N. B. (von Weber weggelassen.)



N. B. (von Weber rhythmisch umgeformt.)

Bestrickender melodischer Reiz, duftige Harmonie, liebkosende Rhythmen, alles, was der Musik an zauberhaften Instrumentalfarben zur Verfügung steht, vereinigt sich hier zu einem wundersam phantastischen Spiele. „Müde und

erschöpft von der qualvollen Mühe seiner ‚Euryanthe' versenkte sich Weber in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes, mit schmerzlichem Todeslächeln kehrte er in seinem ‚Oberon' noch einmal der holden Muse der Unschuld zu. Durch das Wunderhorn Oberons haucht er seinen letzten Lebensatem aus" (Wagner). Leider ist auch dieses Werk nichts Vollkommenes. Weber, der genötigt war, die ihm stückweise zugesandte Dichtung des Engländers Planché rasch in englischer Sprache zu komponieren, mußte es geschehen lassen, daß das Ganze, gemäß dem englischen Geschmack, mehr ein Ausstattungsstück mit Gesang als eine Oper wurde. „Ehe ich nicht bekannt bin mit der Ausdehnung und dem Charakter aller musikalischen Nummern, kann ich weder die Steigerung des Effekts noch die eigentümliche Färbung jedes einzelnen Stückes berechnen." (Brief an Kembl.) Die von Weber beabsichtigte Umarbeitung für Deutschland als Oper kam nicht mehr zustande; nur eine von Hell verfaßte Übersetzung konnte Weber noch revidieren. Mehrfach wurde (von Wüllner, Hülsen, Hartmann, M hler) der Versuch gemacht, das Werk der deutschen Bühne durch Bearbeitungen zurückzugewinnen. Aber auch diese Bemühungen haben immer nur zeitweise Erfolg: solange nämlich an einer Bühne der Reiz der dekorativen Ausstattung beim Publikum dauert.

Besondere Beachtung verdient die Ouvertüre, die vielleicht das brillanteste Orchesterstück ist, das es überhaupt gibt. In ihr tritt die romantische „mondbeglänzte Zaubernacht" wundersam auf. Wagner bezeichnete das Werk treffend als „dramatische Phantasie": „Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponisten geworden. Weber hat damit einen Schritt getan, der bei dem wahrhaft dichterischen Schwunge seiner musikalischen Erfindung nur einen glänzenden Erfolg erzielen konnte. Die bereits in der Ouvertüre verwendeten Motive der Oper, der Ruf des Zauberhornes, als beziehungsvoll aus der Klangwelt in das Leben sich erstreckender musikalischer Zug, dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, gewissermaßen als Merkmale der Orientierung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen, als wirkliche Berührungspunkte

der dramatischen mit der musikalischen Bewegung und vermitteln somit eine glückliche Individualisierung des Tonstückes."

Die prinzipielle Stellung Wagners zu Weber gibt sich am deutlichsten kund in ausführlichen Äußerungen, die sich in der Schrift „Über Schauspieler und Sänger" befinden. Da diese Stelle das Verhältnis Wagners zu seinen Vorgängern und eine Reihe von Problemen — wenigstens von Wagners Standpunkt aus — deutlich erhellt, möchte ich die Hauptsätze hierherstellen.

„Das Unnatürliche unserer Oper liegt in der völligen Unklarheit ihres Stiles, welcher nach zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten unentschieden dahinschwankt; und diese Seiten bezeichne ich kurzweg als: italienische Oper (mit Canto und Recitativo) und deutsches Singspiel auf der Basis des dramatischen Dialogs ... Der Deutsche hatte die italienische Oper vollständig sich fernzuhalten und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dies ist auch von unsern besten Tonsetzern geschehen: wir haben Mozarts „Zauberflöte", Beethovens „Fidelio" und Webers „Freischütz". Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog nicht Musik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte ungeheure Fähigkeit des Orchesters zu besiegen*) ... Der Zwiespalt der ganzen Schreibart schien einzig dadurch zu beseitigen zu sein, daß das Mittel gefunden wurde, auch den Dialog singen zu lassen, und hierdurch die Vereinzelung der Gesangsnummern aufzuheben und somit der Verführung zur undramatischen Behandlung derselben auszuweichen. Jeder Versuch, das eigentliche Rezitativ auf unsern Dialog anzuwenden, mißglückte (?!), und Weber verdankte ihm (!) den befremdenden Eindruck seiner Euryanthe aufs Publikum ... Die Erhebung des dramatischen Dialogs zu dem eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung ...

*) So glaubte wenigstens Wagner von seinen eigenen Werken. In Wirklichkeit hat er dadurch den Schwerpunkt großer Strecken des Dramas von der Bühne weg ins Orchester gelegt und die Sänger zu einer den Hörer ermüdenden Rezitation verurteilt.

mußte auch die rein musikalische Struktur des Ganzen bestimmen, in welcher somit das bisher zwischen den Dialog eingeschobene besondere Gesangsstück als solches gänzlich zu verschwinden hatte, um dagegen mit seiner musikalischen Essenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit entfalten, ja zu diesem Ganzen selbst erweitert zu sein ... Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen, darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlauf meiner Entwicklung bestimmte."

Von den deutschen Opernkomponisten, die auf Wagner von größtem Einfluß werden sollten, ist neben Weber vor allem Marschner zu nennen.*) Heinrich Marschner (1795—1861) war mit seiner Jugendoper „Heinrich der Vierte und d'Aubigné", die Weber im Jahre 1820 zur Uraufführung in Dresden brachte, in die musikalische Welt eingeführt worden. Später trübte sich das Verhältnis beider Meister. „Wie nützlich mir auch ein förmlicher Unterricht bei Weber hätte gewiß werden können, so habe ich ihn nie genossen", sagte Marschner. Dagegen hat Marschner lange sehr freundschaftlich mit Weber verkehrt und lebhaft lange Zeit hindurch fast jeden Abend mit ihm Gedanken ausgetauscht, ja das am Tage Geschaffene wechselseitig am Klavier kritisch besprochen. Welche Förderung dies für Marschner bedeuten mußte, ist klar. Indessen hatte Marschner bis zu Webers Tode keine Oper von größerer Bedeutung komponiert; das hübsche Singspiel „Der Holzdieb" (auf einen Text von Kind) verhält sich zu Marschners erstem Meisterwerk ähnlich wie Webers „Abu Hassan" zum „Freischütz".

Schon bei der Uraufführung des „Freischütz" hatte E. T. A. Hoffmann, den man lange Zeit fälschlich mit dem Spitznamen „Gespensterhoffmann" als besonderen Liebhaber schauerlicher Stoffe hinzustellen pflegte, ironisch darauf hingewiesen, daß der „Schwindel des Zeitgeistes" die schauer-

*) Eine gute Studie „Die Opern Heinrich Marschners" verdanken wir Hans Gaartz (Leipzig 1912) auf Grund des von mir entdeckten Marschnerschen Nachlasses, aus dem ich auch selbst Wichtiges, z. B. den Briefwechsel mit Devrient über den „Heiling" (Südd. Monatshefte Juni 1910) veröffentlichte.

lichsten Stoffe auf dem Theater halte. „Es kam hinzu, daß ein wahres Genie, aber auch nur eines, Lord Byron, gleichfalls diesen Weg einschlug, und es war um die Köpfe der meisten Zeitgenossen geschehen! Das Höchste, worauf der exaltierteste Geist auf dieser Richtung gelangen konnte, ward ersonnen in der Erzählung ‚Der Vampir', und dieser Vampirismus ist es, dem der in der Poesie des Augenblicks (und nicht nur in Deutschland) allmächtig spukt. Man will nicht ergriffen, nicht gerührt, man will gepackt, geschüttelt werden, es soll sich das Haar sträuben, der Odem stocken — und die Poesie hat ihre Wirkung getan!" Damit ist die Zeitstimmung, aus der heraus Marschners erste Meisteroper „Der Vampir" (Uraufführung 29. März 1828 in Leipzig) entstand, deutlich gekennzeichnet.

Von Marschners Schwager W. A. Wohlbrück, dem Bruder seiner dritten, ihm am meisten kongenialen Frau (Marschner war dreimal Witwer und viermal verheiratet!) wurde der grauenvolle, aber ungemein theaterwirksame Stoff sehr geschickt behandelt. Eingestreute komische Szenen entsprachen aufs glücklichste Marschners Talent und milderten die Grausigkeit der Haupthandlung etwas. Diese humoristischen Szenen weisen bereits auf Lortzing hin, während Marschner als Romantiker den Übergang von Weber zu Wagner darstellt, dessen „Holländer" deutlich ein Abkömmling des furchtbaren Vampir ist, während dieser wiederum in Mozarts „Don Juan" seinen Ahnherrn sieht. Charakteristisch ist auch, daß alle diese dämonischen Helden als Baritonpartien entworfen sind. Die Handlung des „Vampir" läßt sich kurz folgendermaßen charakterisieren. Ähnlich wie Kaspar im „Freischütz" muß der „Vampir" Lord Ruthven, um sich ein Jahr des Lebens erkaufen, seinem Herrn, dem Vampirmeister, in vierundzwanzig Stunden drei Opfer darbringen, und zwar drei Bräute. Es gelingt dem Vampir bereits, zwei Bräute zu betören und durch Blutsaugen umzubringen. Die dritte aber wird von ihrem Geliebten Aubry, einem Freunde des Vampirs, gerettet. Inzwischen ist die Frist verstrichen, und Ruthven verfällt auf ewig der Hölle. Ihres gräßlichen Stoffes wegen wird diese Oper, die einstmals ungeheuer beliebt

war, neuerdings kaum mehr gegeben, obwohl sie — meines Erachtens wenigstens — Marschners genialstes Werk ist und entsprechend inszeniert, etwas gekürzt sich dauernd auf dem Theater halten könnte. Es sei hier nur auf einige wenige besonders interessante Momente hingewiesen. Die Wiederbelebung des zu Tode verwundeten Vampirs durch die Strahlen des Mondes (Nr. 5) ist vielleicht das Schauerlichste, was die Opernbühne kennt. Dazu hat Marschner eine ungemein dramatische Musik geschrieben. Der todeswunde Vampir,

77.



charakterisiert durch die starre Hornphrase über geteilten Violoncelli mit Bratschen und Fagotten als Mittelstimmen, bewegt sich

78.



in stöhnenden Triolen der Bratschen und Violoncelle. Wenn nun Ruthven, von Aubry geleitet, die Höhe erreicht hat und die Mondstrahlen ihn bescheinen, setzen Holzbläser ein,

79.



die das erquickende Mondlicht schauerlich malen. In starrer Haltung richtet sich der auf dem Rücken liegende Vampir (von einer Maschinerie unterstützt) allmählich ruckweise empor, bis er auf den Fortissimoschlag des D-Mollakkords aufrecht dasteht, immer noch starr in den Mond blickend. Wer diese Szene einmal auf dem Theater gesehen hat, wird den grausigen Eindruck nie vergessen.

Die Romanze Nr. 12, die auch leitmotivisch gebraucht wird (im letzten Finale bei Aubrys Dazwischenkunft) ist als Vorbild der Ballade in Wagners „Holländer" bemerkenswert. Aufs Gebiet der komischen Oper spielt übrigens das Motiv

80.



über, das Otto Nicolai parodistisch als Marsch in den „Lustigen Weibern" (Nr. 15) zur Charakteristik des „bleichen Mannes" verwendet, der sich dort zwar nicht mit Blut, wohl aber tüchtig mit Wein vollgesogen hat. Von noch größerer Bedeutung als diese Ballade war für Wagner die „große Szene" (Nr. 14), die in völlig freier Deklamation die Auseinandersetzung zwischen Ruthven und Aubry bringt, den der Vampir an seinem Eide gefesselt hält. Aubry hat geschworen, bis zum Ablauf der 24 Stunden nichts zu verraten, was er im Mondschein sah, und, bricht er seinen Eid, dann muß er zur Strafe selbst ein Vampir werden. Für Wagners Bruder Albert, der in Würzburg die Rolle des Aubry gab, dichtete und komponierte der 20 jährige Wagner statt der wirkungslosen 58 Schlußtakte einen weitausgeführten 142 Takte langen Schluß *), kein bloßes Anhängsel, sondern ein ernstgehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro, dessen originelles Nachspiel das Bestreben zeigt, ausgetretene Pfade möglichst zu vermeiden. Mit dieser nach Wagners eigenem Urteil „dämonischen und effektvollen" Gelegenheitskomposition kam Wagner zum ersten Male auf einer Bühne, und zwar sehr erfolgreich, zu Gehör. Von dem dramatischen Scharfblick des jungen Meisters zeugt es, daß er vor allem die Ursache des Konflikts, den Eid, betont, während Wohlbrücks Text an dieser Stelle gar nicht davon spricht! Im März 1852 (Brief an Uhlig) sprach sich Wagner allerdings sehr abfällig über

*) Veröffentlicht in Breitkopfs Gesamtausgabe der musikalischen Werke Wagners.

war, neuerdings kaum mehr gegeben, obwohl sie — meines Erachtens wenigstens — Marschners genialstes Werk ist und entsprechend inszeniert, etwas gekürzt sich dauernd auf dem Theater halten könnte. Es sei hier nur auf einige wenige besonders interessante Momente hingewiesen. Die Wiederbelebung des zu Tode verwundeten Vampirs durch die Strahlen des Mondes (Nr. 5) ist vielleicht das Schauerlichste, was die Opernbühne kennt. Dazu hat Marschner eine ungemein dramatische Musik geschrieben. Der todeswunde Vampir,

77.



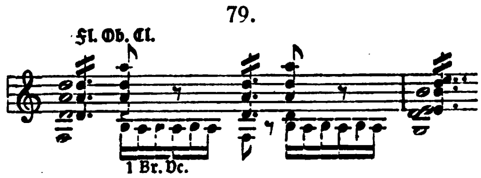
charakterisiert durch die starre Hornphrase über geteilten Violoncelli mit Bratschen und Fagotten als Mittelstimmen, bewegt sich

78.



in stöhnenden Triolen der Bratschen und Violoncelle. Wenn nun Ruthven, von Aubry geleitet, die Höhe erreicht hat und die Mondstrahlen ihn bescheinen, setzen Holzbläser ein,

79.



die das erquickende Mondlicht schauerlich malen. In starrer Haltung richtet sich der auf dem Rücken liegende Vampir (von einer Maschinerie unterstützt) allmählich ruckweise empor, bis er auf den Fortissimoschlag des D-Mollakkords aufrecht dasteht, immer noch starr in den Mond blickend. Wer diese Szene einmal auf dem Theater gesehen hat, wird den grausigen Eindruck nie vergessen.

Die Romanze Nr. 12, die auch leitmotivisch gebraucht wird (im letzten Finale bei Aubrys Dazwischenkunft) ist als Vorbild der Ballade in Wagners „Holländer" bemerkenswert. Aufs Gebiet der komischen Oper spielt übrigens das Motiv

80.



über, das Otto Nicolai parodistisch als Marsch in den „Lustigen Weibern" (Nr. 15) zur Charakteristik des „bleichen Mannes" verwendet, der sich dort zwar nicht mit Blut, wohl aber tüchtig mit Wein vollgesogen hat. Von noch größerer Bedeutung als diese Ballade war für Wagner die „große Szene" (Nr. 14), die in völlig freier Deklamation die Auseinandersetzung zwischen Ruthven und Aubry bringt, den der Vampir an seinem Eide gefesselt hält. Aubry hat geschworen, bis zum Ablauf der 24 Stunden nichts zu verraten, was er im Mondschein sah, und, bricht er seinen Eid, dann muß er zur Strafe selbst ein Vampir werden. Für Wagners Bruder Albert, der in Würzburg die Rolle des Aubry gab, dichtete und komponierte der 20jährige Wagner statt der wirkungslosen 58 Schlußtakte einen weitausgeführten 142 Takte langen Schluß *), kein bloßes Anhängsel, sondern ein ernstgehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro, dessen originelles Nachspiel das Bestreben zeigt, ausgetretene Pfade möglichst zu vermeiden. Mit dieser nach Wagners eigenem Urteil „dämonischen und effektvollen" Gelegenheitskomposition kam Wagner zum ersten Male auf einer Bühne, und zwar sehr erfolgreich, zu Gehör. Von dem dramatischen Scharfblick des jungen Meisters zeugt es, daß er vor allem die Ursache des Konflikts, den Eid, betont, während Wohlbrücks Text an dieser Stelle gar nicht davon spricht! Im März 1852 (Brief an Uhlig) sprach sich Wagner allerdings sehr abfällig über

*) Veröffentlicht in Breitkopfs Gesamtausgabe der musikalischen Werke Wagners.

„Leitmotive" durchkomponierte Vorspiel und den ersten Akt legte er die Ouvertüre und stellte die Verbindung dadurch her, daß der Chor der Erdgeister in den Anfang des ersten Aktes hineintönt, während Heiling aus der Unterwelt emporsteigt. Marschner verteidigte die ungewöhnliche Stellung der Ouvertüre, die man deplaciert fand, mit den Worten: „Da sie zur Oper und nicht zum Vorspiel gehört, so steht sie wohl am Platze. Sie ganz wegfallen zu lassen wage ich als Deutscher nicht, und als eine unnötige und unschöne Verlängerung kann sie mindestens auch nicht betrachtet werden, da es wenigstens doch besser ist, ein gutes Musikstück (wofür ich diese Ouvertüre auch ohne alle Erziehung halte) als gar nichts zu hören; denn — das Theater muß doch abgeräumt werden." Er hat hier also eine Verwandlungsmusik in Ouvertürenform geschaffen, einen Vorläufer der Wagnerschen Verwandlungsmusiken. Neben Webers glänzende Ouvertüren darf man das Stück, obwohl es mit zum Besten gehört, was Marschner geschrieben, freilich nicht stellen.

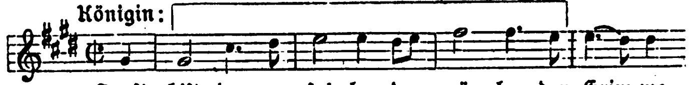
Im übrigen hat Marschner neben zahlreichen sonstigen Änderungsvorschlägen sich hauptsächlich mit der Gestalt des Titelhelden beschäftigt. Devrient, der den Zwiespalt in der Seele des Geisterfürsten damit begründete, ihn aus einer Verbindung von Geist und Mensch hervorgehen zu lassen, wollte den Heiling „kurz, beinahe mundfaul" haben, was natürlich der Komponist nicht zugeben konnte. Marschner wollte vor allem die Sehnsucht nach Liebe und Leben in Heiling betonen; das ist ihm auch gelungen, während seine Partnerin, Anna, für die er sich in Liebe verzehrt, unsere Teilnahme kaum erregen kann. Wie Marschner sich bei der Komposition verhielt, zeigt ein Brief (18. Oktober 1831) an Devrient: „Ich pflege zwar nie unüberlegt ins Zeug hinein zu komponieren. Ich habe aber immer gefunden, daß Grübelei nachteilig auf die Phantasie und auf Kunstwerke wirkt. Deshalb pflege ich mich stets erst in das Werk, folglich auch in die Meinung des Dichters hinein zu arbeiten, bis ich fühle, daß ich ganz davon durchdrungen bin. Dann überlasse ich mich ganz meinem Genius und dem Gefühl, die dann fast unbewußt, vom früheren Nachdenken geleitet werden,

wobei Wissen und Erfahrung natürlich das Ihrige tun, deren Stoff und Ausführung mich gewaltig anregen."

Die Musik des „Heiling" ist nicht ganz gleichwertig, doch finden sich, wie immer bei Marschner, wahrhaft geniale dramatische Züge. Bewundernswert ist z. B. das Finale (Nr. 7), in dem Marschner die Tanzweise oder wenigstens den Rhythmus des Walzers fast ununterbrochen beibehält und dabei dennoch den Ernst der Situation — die Auseinandersetzung zwischen Heiling, der tanzlustigen Anna und deren Liebhaber — scharf zum Ausdruck bringt. Nur an einer einzigen Stelle läßt der Tanzrhythmus aus, wenn Heiling zum zweiten Male tiefschmerzlich ausruft: „Sie hat mich nie geliebt!" Das Bauernorchester (Holzbläser ohne Oboen) und das große Orchester wechseln bald ab, bald spielen sie zusammen.

Zu den schönsten Eingebungen Marschners gehört die Szene, in der die Königin, Heilings Mutter, Anna warnt (Nr. 9). Die wundervolle Melodie

81a.



hat derart das Entzücken Wagners erregt, daß sie in der „Todverkündigungsszene" der Walküre

81b

(Walküre II, 4. Szene.)



fast wörtlich wieder auftaucht. (Im übrigen hat der „Heiling" am meisten auf den „Holländer", der ihm stofflich verwandt ist, eingewirkt.) Auf gleicher Höhe steht die Soloszene der Mutter Gertrud (Nr. 12), die genialste und zugleich ästhetisch einwandfreieste Verwendung des Melodramas. Gertrud erwartet ihre Tochter bei unheimlicher Nacht spinnend in halb finsterer Kammer. Während sie ihre bangen Befürchtungen ausspricht, spielt das Orchester. Allmählich geht wie unwillkürlich ihr Sprechen in Summen und dieses in Gesang über: sie singt ein gespenstisches Lied, das ihr in den Sinn

kommt. Zwischen den einzelnen Strophen spricht sie wieder für sich, während das Orchester weiterspielt. Das ist — besonders bei der eigenartigen Instrumentation (Klarinetten, Fagotte, Hörner, Bratschen, Violoncelli — beide gedämpfte und geteilte Bässe) eine der unheimlichsten und ergreifendsten Szenen der Opernbühne. Andauernd hält das düstere Orchester die Grundfarbe fest; besonders fein ist die Schilderung des Hundegeheuls durch Vorschläge in den Hörnern. Wie Marschner das Stück selbst schätzte, geht aus einer anonymen Selbstanzeige in einem hannoverschen Blatt („Posaune") hervor: „Das wundersame Melodrama der Gertrud steht als Instrumentalstück wohl einzig da". Aber es war — wie er an Devrient schrieb — „eine verfluchte Aufgabe".

Leider fällt der Rest der Partitur vielfach ab; schon der junge Wagner bemerkte mit Recht, Marschner habe die besten Effekte ganz unbenutzt vorübergehen lassen: „Im zweiten Finale behandelt er den Kulminationspunkt des Ganzen: ‚Er stammt vom Reich der Gnomen und Zwerge und ist der Geisterfürst der Berge!' so nachlässig und hebt die Steigerung so wenig hervor, daß man denkt, es geschieht etwas ganz Unbedeutendes!" So urteilte der damals erst 23jährige Wagner, dessen Sonne bald leuchtend aufgehen und Marschners Stern verdunkeln sollte. Zum großen Teil lag Marschners Unproduktivität nach dem „Heiling" wirklich, wie er meinte, an der Unfähigkeit der deutschen Textdichter, die ihm keinen geeigneten Stoff zu bieten hatten. „Unter 61 mir zugesandten Opernbüchern", klagte er bereits 1836, „war auch nicht eines, das nur eine vernünftige Idee zu einer Umarbeitung mindestens dargeboten hätte." Um nicht gänzlich zu verstummen, komponierte er doch noch eine Reihe lebensunfähiger Opern, deren letzte er, während Wagners „Tannhäuser" in Paris gegeben wurde, dort ebenfalls mit Hilfe höfischer Beziehungen durchzusetzen suchte („Hiarne"). Das persönliche Verhältnis Wagners zu Marschner, das ursprünglich freundlich gewesen war (Wagner hatte sogar die Uraufführung des Marschnerschen „Adolf von Nassau" 1845 geleitet), wurde allmählich immer schlechter. Zunächst hatte ihn Marschner etwas von oben herab behandelt („ein ganz

tüchtiges Männchen!"), dann aber wuchs der Feuergeist eines Wagner dem selbstbewußten und gewiß genialischen, aber bequemen und kritiklosen Marschner allmählich über den Kopf. Er glaubte, Wagners „Renommee" sei nur von der Partei „gemacht", und ihm war mit Recht der manierenlose Fanatismus unsympathisch, mit dem die Parteigänger der neuen, alleinseligmachenden Richtung „alles totschlagen, was nicht glaubt oder sich bekehren läßt". — „Und so scheint es auch mir zu gehen, man will mich durch Ignorieren vernichten ... Das liebe Publikum hält gewöhnlich den größten Schreier auch für den gescheitesten, glaubt und — folgt ihm, sei es auch nur auf kurze Zeit. Und das wird auch Wagner erfahren, dessen strenge Verfolgung seiner eigenen Lehre (womit er es bislang nicht ganz streng und genau genommen hat) ihn und seine Musik zu solcher musikalischen Unschönheit führen wird und muß, daß das betörte Volk mit Sehnsucht und Begierde zur alten Ordnung (ohne Zopf und Perücke) zurückeilen und sich darin glücklich und heimisch fühlen wird. Wäre Wagner (außer einem geistreichen Menschen) ein wirklicher Komponist und besäße er alle einem solchen nötigen Naturgaben, er hätte sicher nicht nötig gehabt, solchen Lärm zu machen und zu solchen Mitteln zu greifen, um als Tondichter den Ruhm zu erreichen, wonach sein Ehrgeiz (oder ist es etwas anderes?) ihn dürsten macht." Aber die von Wagners Glanz geblendete Welt achtete noch nicht der Mahnrufe und Prophezeiungen des alternden Meisters, dessen höchste Sehnsucht die Schöpfung einer echt deutschen Oper im Gefolge Webers gewesen war, und so saß er denn wie Rodenberg ergreifend schildert, im Lehnstuhl am Fenster gegenüber dem Theater zu Hannover, der Stätte seiner ruhmreichen Tätigkeit, an der jetzt fremde, ihm abholde Geister wirkten. „Unten strömte die Menge zum Theater, in dem eine Wagnersche Oper gegeben ward. Und Marschners kranke Augen, von einem grünen Schirm halb bedeckt, füllten sich mit Tränen..."

An Lungenschwindsucht, fern von der Heimat, war der edle Weber zugrunde gegangen, und so endete der zweite der großen romantischen Meister, auf deren solidem Fundament Wagner das Gebäude seines Zukunftsruhmes errichtete.

V	Die komische Oper (Lortzing, Nicolai, Flotow).	V

Mit Ausnahme Mozarts, dessen italienische Meisterwerke sämtlich heiteren Charakters sind, und dessen deutsches Hauptwerk, die „Zauberflöte", trotz seines erhabenen Charakters zum großen Teile Singspieleigenschaften besitzt, haben sich die deutschen Großmeister fast ausschließlich der ernsten Oper gewidmet. Von Gluck besitzen wir zwar einige hübsche heitere Nebenwerke, von denen der „Betrogene Kadi" gelegentlich noch auf der Bühne erscheint, und wenn auch Beethoven trotz der entzückenden ersten Szenen des „Fidelio" das Gebiet der eigentlichen komischen Oper nicht betreten hat, so zeigten doch Weber und Marschner, daß in ihnen auch der Geist des Übermutes rege sein konnte. Wenn es aber beiden Meistern nicht glückte, uns ein vollendetes komisches Werk zu schaffen, so lag dies an den Zeitumständen: arm an echten Komödientalenten, wie die deutsche Literatur nun leider einmal zu allen Zeiten war und noch immer ist, vermochte sie auch nur in ganz wenigen Fällen einem Musiker Unterlagen zu einer guten komischen Oper zu liefern. Webers Jugendoper „Abu Hassan" kann ebensowenig wie Marschners „Holzdieb" auf dauerndes Bühnenleben Anspruch machen; was Weber und Marschner später noch auf diesem biet versuchten: die unvollendet gebliebene Webersche komische Oper „Die Drei Pintos" (den nicht geglückten Versuch einer Vollendung mit Hilfe lyrischer Kompositionen Webers machte Gustav Mahler), und die Marschnersche komische Oper „Der Bäbu", — sie trugen wegen ihrer zwar in Einzelheiten sehr hübschen, aber dramatisch völlig unzulänglichen Textbücher den Todeskeim in sich. Schade, denn Weber sowohl wie namentlich Marschner bewiesen in den heiteren Episoden ihrer ernsteren Opern, welche Fülle von frischer Komik ihnen entsprudelt wäre, wenn ihnen der richtige Textdichter begegnete.

Da war es denn ein Glück für Deutschland, daß in Albert Lortzing (1801—1851) endlich ein Dichterkomponist er-



Albert Lortzing



stand, der nicht nur das Wort außer dem Ton zu meistern verstand, sondern — was noch viel wichtiger war — als praktischer Theatermann, der selbst auf den weltbedeutenden Brettern auftrat, gleich seinen gewaltigen britischen und französischen Kollegen Shakespeare und Molière wußte, was szenisch nottat.

Es hieße natürlich Lortzings Bedeutung übertreiben und ganz gegen den Sinn des bescheidenen Kleinmeisters handeln, wollte man ihn mit den größten ausländischen Meistern der Komödie in Vergleich setzen. Aber für das engere deutsche musikalische Lustspiel, wie es sich aus den harmlosen Singspielen des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, war Lortzing eine Erscheinung ganz einziger Art, ein Meister, der im Kleinen groß war, und darum gebührt ihm im Rahmen einer Betrachtung der deutschen Oper eine hervorragende Stelle.

Zwar hat — wie stets — die zünftige Musik hochmütig auf den Mann herabgeblickt, der es verschmähte, durch spezifisch musikalische, insbesondere orchestrale Mittel den hochweisen Kontrapunktprofessoren und „selbstkomponierenden" Hofkapellmeistern zu imponieren. Lortzing schrieb eben vor allem vom Standpunkt des Sängers und Regisseurs aus seine harmlosen Opern, die seit Jahrzehnten einen unverwüstlichen Bestandteil des deutschen Spielplanes bilden, während die stolzesten Musikdramen, nachdem sie reihum von befreundeten Theatern aufgeführt worden, in den Staub der Archive bis zum jüngsten Tag versinken. Es ist in dieser Hinsicht charakteristisch, daß Liszt es 1851 einen „abgeschmackten Einfall" nennen konnte, in Weimar Lortzings „Zar und Zimmermann" zur Aufführung zu bringen, daß Schumann es „unbegreiflich" fand, daß Lortzings Opern Glück machten und der junge Hans v. Bülow in Lortzing nur einen „Dittersdorf redivivus" sah, „dessen musikalische Sprache den gebildeten Musiker heute nach kurzer Zeit schon mit Widerwillen erfüllen darf." Später hat Bülow freilich anders geurteilt und vor allem betont, daß Lortzing bei der Auswahl seiner Stoffe und Bearbeitung seiner Textbücher ein verständiges Verhältnis zum Komponisten zu wahren suchte. Wenn irgendwer in Deutschland in dieser Hinsicht

zur Beurteilung Lortzings kompetent war, so war es der zweite in Deutschland nach Lortzing auftretende Dichterkomponist: Richard Wagner, dem namentlich die handwerkliche Geschicklichkeit Lortzings Achtung abnötigte. Wie eng sein eigenes Schaffen an Lortzing anzuknüpfen gedachte, geht ja daraus hervor, daß Wagner für seine „Meistersinger" einen schon vor ihm von Lortzing im „Hans Sachs" bearbeiteten Stoff zugrunde legte (freilich in freierer Ausgestaltung) und sogar ein musikalisches Motiv, das des Lehrjungen David, sich wörtlich aus Lortzings Werk in Wagners Schöpfung verirrte.

So konnte denn Wagner tatsächlich vorschlagen, die Entwicklung der komischen Oper in Deutschland durch einen Zyklus vorzuführen, der Joh. Adam Hillers „Jagd", Dittersdorfs „Doktor und Apotheker", Lortzings „Zar und Zimmermann" und Wagners „Meistersinger" umfassen sollte. —

Die Entstehung der deutschen komischen Oper geht merkwürdigerweise auf — englische Vorbilder zurück: John Gays „Beggars Opera" gab den Anstoß, ähnliche Singspiele nach Deutschland zu verpflanzen, nachdem ein Versuch mit italienischen Intermezzi fehlgeschlagen war. Im Auftrag des Leipziger Schauspieldirektors Koch schrieb ein Ballettgeiger namens Standfuß im Jahre 1752 eine Musik zu einem von Christian Felix Weiße (1726—1804) nach dem Englischen bearbeiteten Singspiel „Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber", doch die Musik schlug nicht ein. Am 28. Mai 1766 kamen diese „Verwandelten Weiber" nochmals verwandelt auf die Bühne, und zwar mit der Musik Johann Adam Hillers (1728—1804), der den Volkston ausgezeichnet traf. Dies ist das erste deutsche Singspiel. Eine lange Reihe von durchaus erfolgreichen Werken schloß sich daran an. Obwohl alle diese kleinen Opern nach ausländischen — namentlich französischen — Mustern gebildet waren, trat hier etwas durchaus Eigentümliches, spezifisch Deutsches zutage, und wenn aus der „Ninette à la cour" des Favart ein „Lottchen am Hofe" wurde, so bedeutete dies auch eine völlige Umgestaltung des musikalischen Charakters.

Der geistreiche graziöse Witz der französischen Partitur wurde durch die derbe deutsche Lustigkeit ersetzt, das französische Couplet mußte dem deutschen Lied weichen. So wurde die Zeit Hillers zugleich die Epoche, in der das deutsche Lied zu neuem Leben erwachte, nachdem es lange durch die italienische Arie verdrängt gewesen war, und dieses deutsche Lied gab der neuen Gattung erst ihr volkstümliches Gepräge. Hillers Singspiele eroberten sich rasch die Bühnen, und ein reicher Strom lyrischer deutscher Lieder, echt nationale Musik, ergoß sich über Deutschland. „Die Jagd", nach dem französischen Stück „La partie de chasse" des Desfontaine bearbeitet, brachte es namentlich zu außerordentlicher Beliebtheit. Dieses Stück, in dem ein Jagdabenteuer Heinrich IV. von Frankreich behandelt ist, wurde durchaus deutschen Verhältnissen angepaßt und zu einer Lobpreisung des schlichten Landlebens gegenüber dem verderbten Hofe ausgestaltet in einer Mischung von Komik und Sentimentalität, in vieler Hinsicht vorbildlich für Lortzing, der auch öfter in dem Stück mitgewirkt hat. Schließlich erschien (1830 in Detmold) eine von Lortzing verfaßte Umarbeitung des Hillerschen Stückes, das, szenisch geschickt verändert, vor allem aber auch neu instrumentiert war. Während Hiller außer dem Streichquartett nur je zwei Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner sowie Pauken benutzt hatte, setzte Lortzing Klarinetten und Trompeten dazu und komponierte eine neue Ouvertüre. In dieser Umgestaltung (das Textbuch erschien bei Reclam) könnte das Werk bei einem historischen Zyklus noch immer Interesse erwecken.

Allmählich bürgerte sich für kleine Opern dieser Art der Ausdruck „Operette" ein, was jedoch nur als Diminutiv des Wortes Opera (also: „Operchen") galt und noch lange nicht — bis zur Zeit Offenbachs, der den Übergang in Paris vollzog — mit der modernen Operette identisch war.

Der Schauplatz dieses Singspielwesens war bisher hauptsächlich Norddeutschland gewesen. Da schuf Joseph II. in

*) In ihm sind gedämpfte Trompeten zum ersten Male zur Erzielung einer komischen Wirkung verwendet worden; dies Kunstmittel griff erst Wagner wieder auf.

Wien das erste Hoftheater, das ausschließlich der Pflege der deutschen Oper gewidmet sein sollte, nachdem vorher die italienische und französische Oper gepflegt worden war. Das Unternehmen wurde 1787 eingeweiht, und im Laufe der nächsten Jahre behalf man sich mit allerlei Bearbeitungen französischer Singspiele. Statt der Hillerschen Operetten, die man als zu wenig dem süddeutschen Charakter entsprechend und „lutherisch" (!) ablehnte, wurden einheimische Werke gespielt.

Da kam Mozart, das größte Originalgenie Österreichs, mit seiner „Entführung" in die Höhe, und neben ihm betätigten sich außer kleineren Talenten wie Joh. Schenk (dessen „Dorfbarbier" *) sich lange hielt), vor allem Dittersdorf (1739—1799). Dittersdorf *), dessen Meisterwerk „Doktor und Apotheker" (1786) ist, hat zweifellos von Mozarts „Entführung" viel gelernt. Schon dort fand er einen großen, dramatisch entwickelten Ensemblesatz, das Quartett am Schluß des zweiten Aktes, vor. Aber erst Dittersdorf nützte diese Errungenschaft des weitausladenden Finales zum ersten Male für die deutsche komische Oper aus. Das Opernfinale selbst ist eine italienische Erfindung; eigentlich war es ja selbstverständlich, daß an einem Kulminationspunkt der Handlung auch die Musik sich konzentrierte und die Gelegenheit zu buntem Wechsel gerne ergriff. Der italienischen Oper entnahm Dittersdorf auch noch einen eigentümlichen Effekt: eine aus wenigen Takten bestehende Figur wird von einer der Singstimmen pianissimo angefangen und von wenigen Instrumenten pianissimo begleitet; nach und nach treten dann immer mehr Instrumente und Stimmen hinzu, bis zuletzt das ganze Orchester und alle auf der Bühne agierenden Personen beteiligt sind und die Tonstärke das Fortissimo erreicht hat. Außerdem entnahm Dittersdorf der Opera buffa, die sich inzwischen in Italien aus den Intermezzi entwickelt hatte, das parlandoartige oftmalige Wiederholen einer kleinen Gruppe schnellaufender Noten, ein Effekt, der uns heute namentlich aus Rossinis „Barbier" vertraut ist.

*) Seine kulturhistorisch interessante Biographie gab ich bei Reclam neu heraus. Vgl. Krebs, Dittersdorfiana 1900, sowie die Dissertationen von Holl (1913) und Rildinger (1914) über seine Opern.

Dittersdorf sollte mit seinen leichtverständlichen Werken Mozart zunächst in den Schatten stellen; warf man dem Schöpfer des „Figaro" doch vor, sein Orchester sei zu lärmend! Dittersdorf war tatsächlich ein hochbegabter und in seiner Art bedeutender Musiker, der eine quellende Erfindung sein eigen nannte. Zwar fehlte ihm eine schöne melodische Linie, und der Adel der Mozartschen Melodie, aber er wußte dafür stets im guten Sinne populär zu schreiben. Ein derb philiströser Anstrich, etwas Biedermeierstil erhöhte wohl nur noch seine Beliebtheit, die bis in unsere Zeit andauerte. Aber allmählich ist doch auch (weniger der noch immer frischen Musik als des oft gar zu naiven Textbuches wegen) „Doktor und Apotheker" fast ganz von den Bühnen verschwunden, während Dittersdorfs geschickterer Nachfolger Lortzing vor allem seiner ausgezeichneten Libretti wegen noch immer lebt.

Warum aber Lortzing die Bühne beherrscht, darüber sind sich am allerwenigsten die deutschen Musiker klar geworden; nämlich, weil er genau die Grenzen seines Talentes innehält, nicht mehr tun will, als er kann und aus der Fülle einer schier unerschöpflichen Bühnenerfahrung gestaltet. „Es lebe die Empirie! Dank dem Vagabundenleben, das ich den größten Teil meiner Jugend hindurch habe führen müssen! Den Vorteil bringt es, daß man beobachten und Rücksicht nehmen lernt auf das, war Figura zeigt. Sie zeigte mir, daß der größte Teil der Theatermenschheit schon nach dem ersten Akt einer durchkomponierten Oper von einem unbehaglichen Gefühl überschlichen wird." So sprach Lortzing zu Lobe, dem er in einer ungemein interessanten Unterredung so manches seiner Bühnengeheimnisse verriet.

Lortzing war vor allem — und die Praxis der modernen Operette hat es bestätigt — ein abgesagter Feind des obligaten Rezitativs in der heiteren Oper. „Man geht nicht in die Oper, um Rezitative zu hören", diese guten Worte Rousseaus machte sich auch Lortzing zu eigen, und Lobe sekundierte ihm hierin eifrig.

In der ernsten Oper kann — bei falscher Behandlung — der Übergang von der Musik zum Dialog erkältend wirken und ebenso der plötzliche Eintritt der Musik unnatürlich vor-

kommen. Aber man denke einmal an die stilvolle Behandlung des Wechsels von Dialog und Musik in der Kerkerszene von „Fidelio", um zu erkennen, daß es nur auf den Komponisten und die Darsteller ankommt, dem Wechsel der beiden Kunstmittel die höchsten Wirkungen abzuzwingen. Prächtige Beispiele hierfür bietet auch Beethovens Vorbild, Cherubinis „Wasserträger". Lortzing war aber durchaus kein prinzipieller Gegner des obligaten Rezitativs, das er bei Gluck, Mozart, Cherubini und Marschner bewunderte. „Was ist Rezitativ? Musik? Nun ja, eine ausgekleidete, unter welcher ein Skelett erscheint, dem es an Fleisch und Blut fehlt. Eine notierte Deklamation! Empfinden Sie wirklich einen musikalischen Reiz dabei? Gewiß nicht! ... Es sei natürlicher, sagen sie, entweder gar nicht oder immer zu singen. ... Die Natürlichkeit in der Kunst ist eine andere als die in der Wirklichkeit. Nehmt doch einmal einen von den Rezitativ-Verteidigern her und spielt ihm von einer durchkomponierten Oper nur die Rezitative vor! Oder führt eine neue Art Oper ein, die einzig und allein in Rezitativen geschrieben ist. Natürlicher ist sie, denn sie kommt dem gewöhnlichen Menschengespräch allerdings näher als eine Arie, ein Duett, ein Ensemble, weil es nichts Unnatürlicheres geben kann, als daß zwei, drei, vier und mehr Menschen sich zu gleicher Zeit hinstellen und singen!"

„Ja, und sehen Sie, was nützt das schönste Rezitativ? Die Deutschen können es ja nicht singen. Falsches Pathos hören Sie fast von jedem. Und nun vollends das Recitativo parlando in der komischen Oper! Es wird mir da jedesmal zumute, als ob der Sänger einen Harnisch oder ein Panzerhemd anhätte!"

Lobe fragte Lortzing, warum er vorhandene Stücke zu seinen Opern umgearbeitet und nicht eigene Erfindungen gebracht habe. Anfangs, erwiderte Lortzing, habe er es mit kleinen eigenen Stücken versucht, aber dazu gehöre mehr Talent, als er besäße, und mehr Studium und Übung, als er zu verwenden hätte. „Deshalb warf ich mein Auge gern auf verschollene Stücke und legte sie mir zu einem Operntext zurecht. ... Der Schauspieler hat den Vorteil, der den aller-

meisten dramatischen Dichtern abgeht, die Bühnenkenntnis. Wenn man den Leuten zwanzig Jahre lang fast Tag für Tag von der Bühne herab seine Flausen vorgemacht hat, so lernt man ihnen nach und nach ab, was auf sie wirkt und nicht wirkt. Wie prächtig liest sich manche Tirade, mancher Witz im Buche, und wie ohne allen Effekt verpuffen sie auf der Bühne. Umgekehrt sieht manches gedruckt nach nichts aus und schlägt, lebendig dargestellt, zündend in die Seelen. Da lernt man endlich erkennen, was die Stellung der Reden und Szenen zu bedeuten hat. Darum sollte eigentlich jeder dramatische Dichter eine Zeitlang Schauspieler sein... Mit meiner Bühnenkenntnis ausgerüstet, durfte ich mich wohl an die Bearbeitung guter Stücke wagen. Und doch — wie lange habe ich nach einem passenden Sujet suchen müssen. Glaubte ich endlich ein solches gefunden zu haben, so fragte ich mich vor allem, ob es musikalische Situationen enthalte, Szenen, durch welche Gefühle angeregt werden. Die merkte ich mir zuerst an. Hier Gelegenheit zu einem Liede, dort zu einer Arie, da zu einem Duett, Ensemble, Chor usw. Fand ich das in meinem Stücke, so war mir ein Stein vom Herzen. Nun begann ich eine andere Arbeit, eine kritische sozusagen. Ich fragte: welches sind die wirkungsreichsten Szenen darin? Welche sind schwächer oder gar verfehlt? Bei den schwächeren galt es dann, sie zu verbessern, die verfehlten beseitigte ich gänzlich. So gewann mein Plan nach und nach die Gestalt, die ich für die Oper brauchte, und damit war mein Hauptgebirge überstiegen. Der Dialog war leicht geändert, und die Verse, na, du meine Güte, welcher Mensch flickt denn heutzutage nicht seinen Vers zusammen, und zumal Opernverse! Zu was sich dabei anstrengen? Muß doch alles, was die Poesie ausmacht, tiefe, große Gedanken, blühende Bilder, Reinheit des Reims, Glätte und Fluß der Sprache usw. zu Asche verbrannt werden, damit der Phönix Musik daraus erstehen könne... Rollen, Freundchen, Rollen heißt das Zauberwort, welches dem dramatischen Dichter wie dem Komponisten die Pforten der Bühne öffnet. Es gibt Sänger mit wenig Stimme, die jedoch ziemlich gute Schauspieler sind, und wiederum Sänger, die

gut singen, aber schlecht spielen. Hat man nun ein Stück gefunden, das für jene gute Spiel-, für diese hübsche Singrollen absetzt, so ist ein günstiger Erfolg ziemlich sicher. Am besten reüssiert man mit solchen Partien, die selbst von geringeren Theatersubjekten nicht tot zu machen sind, die sich von selbst spielen, wie im „Zar" der Bürgermeister und Peter der Große. Mit der ersteren Rolle ist noch keiner durchgefallen, und ebenso kann als Zar keiner durchfallen, wenn er nur sein Lied tonvoll herauszuschmachten vermag. Als Spieler darf er ein steifer Peter sein, das widerspricht der Figur des Zaren nicht. Sehen Sie, Männeken, das nenne ich Rollen, und darauf verstehen sich hauptsächlich die Italiener, woher sich auch ihr Glück schreibt. Für Stücke, welche Rollen haben, Gastrollen, interessieren sich die Sänger jedesmal. Daran denken die Deutschen am wenigsten, daß es in den Opern die Sänger sind, welche als eigentliche Glücksmacher der Dichter und Komponisten zu betrachten sind."

Auf den Einwand Lobes, daß das berühmte Zarenlied „Einst spielt ich" zu sentimental für den Zaren sei, erwiderte Lortzing: „Mon dieu, wenn wir alle Dinge in der Oper auf die genaue Wage der dramatischen Wahrheit legen wollten! Verstöße dagegen haben ganz andere Kerle als ich gemacht! ... Das Lied wurde vom Publikum besonders beifällig aufgenommen. Für wen schreibe ich denn aber, wenn nicht für das Publikum?... Ei, kennen wir denn irgendeinen Menschen so genau, um behaupten zu dürfen, diesen Gedanken und diese Empfindung kann er absolut in keinem Momente seines Lebens gehabt haben?... Und zumal, was erfahren wir von Herrschern? Ihre politischen Taten, die vom Amt, nicht vom Herzen dirigiert werden, dazu einige Anekdoten, flüchtige Züge, oft erfunden, oft verdreht, von Schmeichlern und Feinden!... Warum soll ein Fürst wie Peter der Große, in dessen Seele zwar das Gemeine und Rohe, daneben aber auch das Große und Erhabene wohnte, nicht einmal beim Rückblick in die goldene Jugendzeit durch den Kontrast mit den laufenden Herrschersorgen weich und wehmütig gestimmt worden sein?... Aber da soll der Bösewicht nur schlechte Gesinnungen und Gefühle, der Gute nur

edle Gedanken und Empfindungen haben. So ist es nicht in der Natur. Jener kann auch einmal wie dieser, dieser auch einmal wie jener denken und fühlen. Jagt nur eure allgemeinen Ideen zum Teufel und dringt ins wirkliche Leben ein, wie Shakespeare und Goethe getan, da werden die schroffen Kategoriemenschen von der Bühne verschwinden und wirkliche darauf erscheinen."

Schließlich hatte Lobe im Eifer der Unterredung sich zu der Behauptung verstiegen: „Dürfen wir im Interesse der Kunst nicht sagen, wer sich nicht zum Höchsten fähig hält, schaffe lieber gar nicht? Was kann dem Kenner am Mittelgut liegen?" Lortzing lächelte etwas seltsam bei dieser Frage, so daß Lobe erst jetzt deren Verfänglichkeit merkte und sich beeilen wollte, zu beteuern, daß er Lortzings Opern selbstverständlich damit nicht gemeint habe. Aber der bescheidene Meister unterbrach ihn: „O Freundchen, keine diplomatischen Finessen zwischen uns! Die Bemerkung, daß meine Sachen unter das Mittelgut gehören, kann mich nicht beleidigen, weil sie wahr ist. Aber daß unsereiner deshalb das Produzieren lassen sollte, unterschreibe ich nicht. Kenner!" — rief er ironisch aus — „O ja, ein schöner Name. Wie viele hofften Sie denn in Leipzig oder in irgendeiner andern Stadt zusammenzubringen? — Und weiter, wie lange, meinen Sie, würde eine Bühne bestehen, auf der nur Erzeugnisse des höchsten Genies gegeben werden dürften und vor der nur Kenner als Hörer sitzen sollten? Aus lauter vollkommenen Werken bringen Sie kein Repertoir für ein halbes Jahr zusammen, und von der Einnahme, die ein reines Kennerpublikum brächte, würde der Theaterdirektor das Öl für die Lampen nicht beschaffen können! Einige meiner Opern bereiten vielen ehrlichen Seelen angenehme Stunden, damit bin ich zufrieden."

Ich habe Lortzings Gespräch mit Lobe deshalb so ausführlich wiedergegeben, weil die von lebendiger Praxis erzeugten Ausführungen des bescheidenen Kleinmeisters mir ein Kompendium ästhetischer Schulweisheit aufzuwiegen scheinen. Was Lortzing hier sagt, ist — zumal für das Gebiet der deutschen komischen Oper — so überaus treffend und beleuchtet

die wichtigsten Probleme so hell, daß weitere ausführliche Darlegungen über Lortzings allgemeine Grundsätze des künstlerischen Schaffens sich fast erübrigen. Nur eines muß betont werden: in der bescheidenen Schätzung seiner eigenen Librettistenarbeit ging Lortzing entschieden zu weit. Wenn er auch oft wörtlich den Dialog seiner Vorlagen benutzte, so gab er doch in seinen besten Opern so viel des Eigenen, daß z. B. der ganze dritte Akt des „Zar", die ganze köstliche Griechenparodie des „Wildschütz" sein alleiniges Eigentum ist. Gerade diese beiden Werke aber bezeichnen den Höhepunkt des Lortzingschen Schaffens.

Aus dem bekannten und damals sehr beliebten Lustspiel „Der Bürgermeister von Saardam oder die zwei Peter", das G. Römer nach dem Französischen von Duveyrier-Melesville (dem Librettisten des Heroldschen „Zampa"), Boirie und Merle bearbeitete, und in dem Lortzing häufiger den französischen Gesandten gespielt hatte, machte er sich ein Textbuch zurecht, das er unter dem Titel „Zar und Zimmermann oder die zwei Peter" komponierte (Uraufführung Leipzig, 22. Dezember 1837). Das Textbuch folgt im allgemeinen seiner Vorlage. Wie Lortzing indessen den köstlichen dritten Akt mit seiner lustigen Gesangsprobe und der berühmten Kantate „Heil sei dem Tag, an dem du uns erschienen" gestaltete, das zeigt den schöpferischen Genius auch auf dem Gebiete der Textgestaltung. Der Stoff ist ja allbekannt: wie Zar Peter der Große in Holland als Schiffszimmermann arbeitet, die hohe Politik in Gestalt zweier Gesandter sich mit ihm beschäftigt, und zum Schluß der Engländer geprellt wird, während der Franzose das Bündnis mit Rußland abschließt. Dazwischen spielt dann eine Liebesgeschichte zwischen dem russischen Deserteur Peter Jwanow, der fälschlich für den Zaren gehalten wird, und der Tochter des unwiderstehlich komischen, sich für ein Genie haltenden Bürgermeisters. Alles kommt natürlich zu gutem Ende. Der Volkstümlichkeit der Handlung entspricht die vor allem aus dem Geiste des deutschen Liedes erwachsene Musik. Um das populärste der Lieder, das berühmte Zarenlied, hat sich eine Fülle von Mythen gewoben. Wahrscheinlich war es ursprünglich mit dem

Refrain „O selig, o selig, ein Maurer zu sein", ein von Lortzing für die Freimaurerloge komponiertes Logenlied, das während Lortzings Aufenthalt in Münster entstand. Alle übrigen Angaben darüber werden durch Lortzings eigene Worte zu Lobe außer Kraft gesetzt. „Mit dem Zarenlied ist es mir sonderbar ergangen. In der Probe schüttelte mancher der Herren im Orchester bedenklich den Kopf über dieses Lied, und endlich riet mir Stegmeyer (Kapellmeister) geradezu, es wegzulassen, weil es — nichts machen werde! Ich stutzte. Die Leute meinen's gut mit dir, dachte ich, und sind doch Sachverständige. Schon wollte ich das Ding weglassen. Doch besann ich mich anders und sagte: wir wollen's doch mal wenigstens in der ersten Vorstellung damit probieren. Was tut's denn, wenn's durchfällt. Man kann's in diesem Falle später immer noch weglassen." Und gerade dieses Lied gefiel am meisten, ja war binnen kurzem nach Lortzings eigener Angabe in 20 000 Exemplaren verbreitet. Ein merkwürdiger Beitrag zum Kapitel „Sachverständige und Publikum". Auch im übrigen, in den Arien (am köstlichsten die des einfältigen Bürgermeisters mit dem die „ausdrucksvollen Züge" kommentierenden Solofagott), in den Ensembles (Männersextett, zweites Finale), der Mitwirkung des Balletts (Holzschuhtanz) und der durchsichtigen Orchesterbehandlung zeigt sich der Meister, dem nachzustreben selbst Richard Wagner nicht unter seiner Würde hielt. Sollten doch — ursprünglich — die „Meistersinger", wie Wagner einmal (vielleicht mit gelinder Selbstironie, aber doch ganz glaubhaft) versichert, im Stile von „Zar und Zimmermann" ausgeführt werden. Mit dem „Zar" hatte Lortzing endlich nach mannigfachen Versuchen den Stil gefunden, dem er von nun an treu blieb. Im Anfang von den Zunftgenossen bespöttelt, hat sich das Werk in unverwüstlicher Frische durch Jahrzehnte hindurch im Spielplan gehalten. Lortzing gibt hierfür in einem Briefe an Gollmick die Gründe an: „Mit meinem Zaren — halten Sie mich nicht für einen arroganten Kerl, weil ich von Mozarts göttlichem Figaro auf mich komme — war es ein eigenes Ding. Mag sein, daß das Sujet etwas Pikantes hat, mag sein, daß mir die Musik nicht mißglückt ist — die Oper ist auch

leicht darzustellen, und die letztere Eigenschaft hat nicht wenig dazu beigetragen, sie durch die Welt zu bringen."

Ist „Zar und Zimmermann" zweifellos Lortzings populärstes Werk (obwohl neuerdings die sentimentale „Undine" ihm an Aufführungszahl überlegen ist), so ist der künstlerische Höhepunkt des Lortzingschen Schaffens sicher in seinem „Wildschütz oder die Stimme der Natur" (31. Dezember 1842) zu sehen.

Lortzing benutzte zu dieser Oper ein Lustspiel von Kotzebue (1761—1810), einem der ganz wenigen echten Lustspieltalente, die Deutschland hervorgebracht. Kotzebues zahlreiche Bühnenstücke haben sich heute fast alle überlebt, aber als Schöpfer der wirklich genialen Komödie „Die deutschen Kleinstädter" wird er sicher noch lange gespielt werden. Kein Geringerer als Goethe nannte Kotzebue einen „höchst bedeutsamen Meteor" und führte während seiner Weimarer Theaterdirektion nicht weniger als an 416 Abenden Kotzebuesche Stücke auf; ja Goethe prophezeite: „Nach Verlauf von hundert Jahren wird sich's schon zeigen, daß mit Kotzebue wirklich eine Form geboren wurde" (mündlich zu Riemer). Diese Form offenbart sich am eigenartigsten in Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock", das Lortzing zur Vorlage seines „Wildschütz" nahm. Tatsächlich konnte Kotzebues Mutter dem Sohne berichten, Goethe gefalle der „Rehbock" sehr, und er halte ihn für das beste der Kotzebueschen Lustspiele. „Bei den Proben ist er immer gegenwärtig gewesen und hat sich bald tot gelacht. Da die Damen zum Teil die Nase gerümpft, hat er ihnen seine Meinung gesagt." Gegenüber allen modernen Anzweiflungen des Kotzebueschen Werkes möchte ich nur das Urteil eines Ausländers, des französischen Kotzebuebiographen Rabany, anführen, der mit Recht meint: „Eine einfache Analyse kann die Beweglichkeit dieses Stückes nicht wiedergeben, in dem, ein seltener Fall bei Intrigenkomödien, die Kraft des Autors sich nicht in der Nähe der Entwirrung erschöpft. Im Gegenteil, der dritte Akt ist der fesselndste von allen, statt daß er sich, wie das gewöhnlich geschieht, darauf beschränkt, die Verwirrung zu komplizieren. „Die vorzüglichen Bühnenqualitäten des „Rehbock" sind aber durch

Lortzings Bearbeitung noch erheblich gesteigert worden. Lortzing selbst sagt: „Das Buch erachte ich als vortrefflich. Ich würde das Wort nicht gebrauchen, wenn es von mir wäre; ich habe es allerdings opernmäßig bearbeitet, aber das gute Gerippe war doch vorhanden. Die Musik ist am Ende nicht von der Art, daß sie den Text umbrächte, und dennoch war der Erfolg an einigen Bühnen zweifelhaft. Warum? — Ich muß wiederholt das alte Lied singen, unsern deutschen Sängern mangelt durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrages, mit einem Worte: die zu dieser Operngattung erforderliche Salongewandtheit."

„Der Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewußten" ist der Titel des Kotzebueschen Stückes. In Wirklichkeit ist der Rehbock, der dem Stück den Titel gibt, nur der unschuldige Anlaß zu einer höchst komplizierten Verwicklung, in der alle Beteiligten, wie der zweite Titel sagt, zwar schuldbewußt werden, aber sich zum Schluß als „schuldlos" erweisen.

Um zu zeigen, wie Lortzing das Kotzebuesche Lustspiel umgestaltete, müßte ich ein vollständiges Szenarium des Originallustspieles einem solchen der Oper gegenüberstellen, wie ich dies in einer noch ungedruckten Studie „Lortzing und Kotzebue" getan habe. Hier muß ich mich darauf beschränken, einige wenige markante Punkte der Lortzingschen Neuschöpfung herauszugreifen. Da ist der köstliche Schulmeister Baculus, den Lortzing aus dem uninteressanten Pachter Grauschimmel Kotzebues machte, eine der glücklichsten Schöpfungen Lortzings und eine der humorvollsten Typen unserer Bühne geworden, eine echt deutsche Gestalt von einer entzückenden Philistrosität, wie sie nur ganz großen Meistern der Kleinkunst gelingt. Eine völlige Neuschöpfung hat Lortzing auch vorgenommen mit der Erfindung des Haushofmeisters Pancratius, einer köstlichen Charge, dessen „wie närr'sch", gut angebracht, unwiderstehlich komisch wirkt. Wie Lortzing dem fertigen Lustspiel diese Figur stilvoll eingefügt hat, ist meisterhaft. Auch ein köstliches Stück Zeitsatire hat Lortzing eingeflochten, indem er der Gräfin eine übertriebene Vorliebe für Sophokles gibt. Damals hatte im März 1842 die erste öffentliche Aufführung der „Anti-

gone" mit Mendelssohns Musik in Leipzig stattgefunden, und die „gebildeten" Damen schwärmten überschwenglich vom Griechentum. Wie nun Baculus, ohne eine Ahnung vom „Sophaklex" (wie ihn der alte Haushofmeister nennt) zu haben, mit rasch zusammengestibitzten und im Hute verborgenen Sophokles-Zitaten der Gräfin imponiert und ihre Protektion erwirbt, gehört zu den köstlichsten Lustspielszenen, die es überhaupt gibt.

Szenisch und musikalisch ist der Höhepunkt des Werkes die sogenannte Billardszene des zweiten Aufzuges (Quintett Nr. 12). Die Situation ist etwa folgende:

Der Schulmeister Baculus, verlobt mit Gretchen, einer Dorfschönen, hat, um sich einen Festbraten zu seiner Verlobung zu schaffen, gewildert und dabei angeblich einen zu des Grafen Jagd gehörigen Rehbock geschossen (der sich zum Schluß als sein eigener Esel entpuppt). Zur Strafe soll er sein Amt verlieren. Er beschließt nun, aufs Schloß zu gehen, um den Grafen milder zu stimmen und will dazu seine hübsche Braut mitnehmen, weil der Graf ein galanter Herr ist. Aber schon reut ihn, eifersüchtig, dieser Einfall, der seiner Braut so gut gefällt. Da kommt unverhoffte Rettung. Ein Student mit seinem Stubenbursch (in Wahrheit die verkleidete Baronin, eine Schwester des Grafen, mit ihrer Kammerzofe) erscheint. Die verwitwete Baronin hat die Reise in Männerkleidern gemacht, um ihren Bruder, den Grafen, der sie seit seiner Kindheit nicht gesehen hat, zu überraschen und insbesondere, um den ihr zugedachten zweiten Gemahl, den Baron, unerkannt zu prüfen. Dieser Baron ist — mit Wissen des Grafen — inkognito aufs Schloß gekommen; sogar seine eigene Schwester, die Gräfin, die er lange vor seinen Reisen und Feldzügen zuletzt sah, hat keine Ahnung davon, daß der angebliche „Stallmeister" ihres Mannes der eigene Bruder ist. Der Baron hat aus dem gleichen Grunde wie die Baronin eine Verkleidung gewählt; er wollte der „Gelegenheitsmacherei" entgehen und die Schwester seines Schwagers möglichst unerkannt prüfen, wenn sie ankäme. Nun gibt es aber, um die Sache komplizierter zu machen, eine zweite Verkleidung der Baronin. Die Zofe war der Ansicht, daß die Verkleidung der

beiden Frauen als Männer auf dem Schlosse sofort durchschaut werde, und so kommt denn der Baronin des Baculus Verlegenheit sehr gelegen. Da der Graf die Braut des Schulmeisters nie sah, schlägt die Baronin vor, sich in die Kleider Gretchens zu stecken und als angebliche Braut um des Grafen Gnade zu bitten. Froh, den Grafen prellen zu können und die Tugend seiner Braut nicht aufs Spiel zu setzen, willigte Baculus ein, während die Braut im Dorfe zurückbleibt.

Im zweiten Akt, wo die „Braut" des Schulmeisters Gnade vor den Augen des Grafen findet (auch der „Stallmeister", der Baron, verliebt sich in sie) und Baculus es versteht, sich bei der Gräfin einzuschmeicheln, scheint des Wildschützen Sache nicht übel auszugehen. Da bricht des Abends ein furchtbares Gewitter los, und so muß Baculus mit seiner „Braut" im Schlosse bleiben. Der Graf macht den Vorschlag, die „Braut" zur Kammerjungfer zu schicken (wohl in der Hoffnung, die Kammerjungfer anderweitig zu beschäftigen), die Baronin aber möchte lieber hier im Saale bleiben, was der Graf heimlich für noch besser erklärt. Um Baculus wegzubringen, will er ihn über Nacht zum Verwalter schicken. Die Baronin ist dagegen und droht dem Baculus leise, alles zu enthüllen, wenn er nicht hierbliebe. Da schließlich der Baron, der des Grafen unlautere Absicht wittert, auch noch für „Anstand" plädiert, ist der Graf zufrieden, daß Baculus sich — in der Hoffnung, daß der Tölpel bald einschläft — hier in den Lehnstuhl setzt. Der Graf glaubt sich nun am Ziel, wenn er nur noch den Baron zu Bett schickt. Doch dieser hat nicht die mindeste Lust zu schlafen, und so bleibt dem Grafen nichts übrig, als ebenfalls Schlaflosigkeit zu heucheln und eine Partie Billard vorzuschlagen. Dieses Billardspiel (bei Kotzebue wird nur von einem nebenan stehenden Billard gesprochen) ist nun eine der köstlichsten Erfindungen Lortzings. Das Spiel beginnt, der Graf gibt 24 vor, und die Baronin bemerkt, daß man um sie spiele, womit beide Herren vor ihr sich lächerlich machen. Graf und Baron möchten sich gegenseitig gern aus dem Zimmer haben, zwischen das Spiel aber ertönt der Choral des aus seinem Gesangbuch für morgen

repetierenden Schulmeisters: „Wach auf, mein Herz und singe", ein köstlicher Cantus firmus als Baß des heiter bewegten Ensembles. Die andern verweisen dem Baculus seinen Gesang und heißen ihn schlafen. Das Spiel geht weiter. Da klingelt die Gräfin, und jemand muß zu ihr gehen. Die Baronin erbietet sich, hinzugehen, wird aber vom Grafen zurückgehalten. Lieber will er selbst nachsehen. Zuvor aber weckt er den armen Baculus als Tugendwächter auf. Trotzdem benutzt der Baron den kurzen Augenblick zu einer leidenschaftlichen Erklärung an die Baronin. Der Graf ist rasch zurück und behauptet, die Gräfin wünsche sofort den Stallmeister (Baron) zu sprechen. Das Spiel steht (in Beziehung auf die Baronin) „point à point". Der Baron geht ab. Baculus ist wieder eingeschlafen. Der Graf benutzt die Gelegenheit, um zudringlich zu werden, da kommt der Baron rasch zurück, der erklärt, der Graf habe ihn in den April geschickt. Der Graf entschuldigt sich mit einem Mißverständnis. Es wird zwar weiter gespielt, doch geraten die erhitzten Gemüter bald in Streit, der immer heftiger wird. Beim Demonstrieren mit den Billardqueues berühren sie die Lampe, die verlischt. Nun jagen beide Herren um das Billard herum, ohne die flinke Baronin zu erwischen, als plötzlich von der Seite die Gräfin im Negligé aus ihrem Zimmer kommt und zwischen Graf und Baron tritt. Der Graf umarmt seine Frau, in der Meinung, die Baronin erhascht zu haben, und der Baron packt versehentlich den Baculus statt dessen „Braut". Zu gleicher Zeit tritt Pancratius mit Licht durch die Mitteltür. Graf und Baron erkennen beschämt ihren Irrtum. Das pathetisch-komische Eintreten der Gräfin, die wie eine Person der griechischen Tragödie singt, ist ungemein witzig als Kontrast zu der scherzhaften Situation behandelt. Entzückend ist der Übergang zu den Erklärungen der verschiedenen Personen. Die Gräfin macht der Szene dadurch ein Ende, daß sie die „Jungfrau" mit in ihr Zimmer nimmt, was den Baculus (der die Baronin für einen verkleideten Studenten hält) mit Heiterkeit erfüllt. Graf und Baron sind abgeblitzt, und man wünscht sich im Abgehen allseitig eine gute Nacht.

Wie Lortzing diese köstliche Situation musikalisch illustriert, dies im einzelnen darzulegen, würde wieder eine umfangreiche Studie erfordern. Drum möchte ich nur auf einige besonders charakteristische Einzelheiten hinweisen. Vor allem ist meisterhaft, wie Lortzing die tonale und thematische Einheit hergestellt hat. Immer wieder, wenn — mit großer formaler Gewandtheit — auf das Hauptthema, das Spiel (um die Baronin) zurückgekehrt wird, tritt die Haupttonart (Es-Dur) und das entzückend spielerische Hauptthema ein, welches das Quintett eröffnet. Dazwischen ist allerlei eingeschoben, z. B. die — melodisch gleichlautenden, nur tonal verschiedenen — Liebeserklärungen des Grafen und des Barons, der plumpe, in Des-Dur plötzlich hereinplatzende Choral des Baculus usw. Entzückend ist auch, wie die Baronin das Motiv und die Worte des Grafen, mit dem er den Baculus aufweckte, um Tugendwache gegenüber dem Baron zu halten, wiederholt, damit Baculus wachsam gegenüber dem zärtlich werdenden Grafen bleibt. Die Kombination des Chorals mit dem „Spiel"motiv

82.





ist der m u s i k a l i s c h e Kulminationspunkt (szenisch bildet ihn das Erscheinen der Gräfin) und bietet eine so entzückende dramatisch-komische Situation, wie sie seit „Figaros Hochzeit" von keinem Deutschen mehr geschrieben wurde. Das Vorbild der unsterblichen Mozartschen Komödie ist überhaupt im „Wildschütz" am meisten zu spüren. Während Lortzing in seinen übrigen, nach dem „Wildschütz" geschriebenen Opern (deren beliebteste „Undine" und „Waffenschmied" sind) sich kaum mehr über das Niveau des „Zar und Zimmermann" erhebt, steht der „Wildschütz" nicht nur innerhalb des Lortzingschen Schaffens auf einer solchen Höhe, daß ihm außer dem „Figaro" keine deutsche k o m i s c h e Oper, die inzwischen geschrieben ist, überlegen erscheint. Auch die Ouvertüre, in die der verhängnisvolle Schuß witzig eingeflochten ist, überragt die sonstigen Ouvertüren Lortzings erheblich. Wenn der „Wildschütz" trotz alledem beim großen Publikum nicht die Beliebtheit des „Zar" erreicht, so liegt das vielleicht daran, daß zwar die Situationen sehr witzig, die Charaktere aber nicht so sympathisch wie in den übrigen Opern Lortzings sind. Lortzing hat hier zwar einen neuen Stil, den der Konversationsoper, begründet, sich aber doch zugleich in eine Sphäre gewagt, die von Haus aus weder seinem bieder-bürgerlichen Charakter, noch dem etwas spießig-gemütlichen seines spezifischen Feiertagspublikums entspricht. Der Stoff, so wie ihn Kotzebue darbot, hatte für Lortzing zuviel Frivolität und zu wenig Gemüt. Das Pikante, Schlüpfrige, das Mozart so meisterlich in höhere Sphären zu heben wußte, das dann in Nicolais Meisterwerk einen so genialen musikalischen Ausdruck fand, es war nicht die Domäne eines Lortzing. Trotz alledem bleibt der „Wildschütz", wie ihn einmal Hanslick nannte, „eine unserer besten komischen Opern, das Werk eines liebenswürdigen, ehrlichen Talentes, eines spezifischen Talentes für das musikalische Lustspiel — d i e g r ö ß t e S e l t e n h e i t i n D e u t s c h l a n d".

Von der älteren Generation kommen überhaupt nur noch zwei Musiker als Vertreter der komischen Oper in Deutschland in Betracht: Otto Nicolai und Friedrich v. Flotow. Lortzing ist von dieser Dreiheit der einzige rein deutsche Komponist,

was seine große Beliebtheit beim Publikum erklärt, zugleich aber auch gewisse Schwächen seiner musikalischen Sprache charakterisiert.

In Otto Nicolai (1810—1849), dem viel zu früh gestorbenen Meister der „Lustigen Weiber von Windsor" (9. März 1849, Berlin), tritt neben Lortzing als Vertreter der deutschen komischen Oper eine Persönlichkeit, der zwar die poetischen Fähigkeiten Lortzings versagt waren, die aber, musikalisch weit über die bescheidene Stellung Lortzings hinausragend, fähig gewesen wäre, uns eine auf der Verschmelzung deutscher und italienischer Eigenart beruhende Operngattung zu schenken, wie sie seit Mozart in Deutschland nicht mehr möglich war. Ein günstiges Geschick hatte den jungen Königsberger Musiker schon 1833 nach Italien geführt, wo er ursprünglich Organist der preußischen Gesandtschaft in Rom war, dann aber, nach einem Besuch bei Donizetti in Neapel, seine eigentliche Bestimmung erkannte und zur Oper überging. Dank seines italienisch klingenden Namens gelang es ihm bald schon, den Auftrag für Opern zu erlangen, deren bekannteste „Il Templario" (1840) lange Zeit in Italien sehr beliebt war (der Stoff ist der gleiche wie in Marschners „Templer und Jüdin" *). Von 1841 an Hofkapellmeister in Wien, wo er verpflichtet war, deutsche Opern zu komponieren, versuchte er vergeblich durch ein Preisausschreiben brauchbare Textbücher zu erlangen; und so mußte er zunächst sich darauf beschränken, seine italienischen Opern deutsch umzuarbeiten. „Wo soll man Textbücher hernehmen," klagt er, „in einem Lande wie diesem, wo erstens keine Dichter existieren, die von der richtigen Anfertigung solcher Arbeit auch nur einen leisen Begriff haben, und wo vor allem für neue Opern nichts getan und so gut wie nichts gezahlt wird? Deutschland nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als daß es für eine deutsche Oper etwas zahlt. Somit verdient

*) Über Nicolais italienische Abenteuer orientieren seine interessanten, allerdings verstümmelt herausgegebenen Tagebücher (1892). Nicolais italienische Opern behandelte Kruse (Sammelbände der J. M. G. 1911), der auch eine Biographie Nicolais schrieb und dessen „Gesammelte Aufsätze" 1913 herausgab.

es keine deutsche Opernliteratur, besitzt auch keine, und wird schwerlich eine erwerben, bis das Gouvernement für diesen Zweig der Kunst etwas tun wird, wie es in Frankreich und Italien geschieht. Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Opernkomponist zu sein." Somit blieb Nicolai nichts anderes übrig, als sich selbst auf die Stoffsuche zu machen, und er studierte mit dem Eifer des Gelehrten die Weltliteratur, vor allem Goldoni, Gozzi. Lope de Vega, Calderon usw., wobei er zahlreiche Pläne akt- und szenenweise entwarf. Wie er solche Pläne machte, davon hat uns sein endgültiger Textdichter Mosenthal eine — bisher nicht beachtete — Schilderung aufbewahrt. „Ich entwarf ihm ein Szenarium, das er nach endlosen Diskussionen gut fand. Dann schrieb er es selbst ab und teilte es in zehn Abteilungen, zu welchen er mir zehn geometrische Zeichnungen brachte. Was mir damals komisch und absurd vorkam, ist mir für die Zukunft heilsam und lehrreich geworden. Nach seiner Ansicht war jedes größere Musikstück einer Oper einer Pflanze mit Wurzeln, Stamm, Zweigen, Blättern und Blumen ähnlich. So hatte er nun ein jedes der zehn größeren Musikstücke, in die er die Oper zerlegte, genau gezeichnet, wie die Stimmen, zusammen als Stamm beginnend, sich verästeln und verzweigen, um sich dann in Blumen zu vereinen, oder, einzeln beginnend, sich zu gemeinsamen Stämmen finden und dann wieder in Zweige teilen und in Blumen vereinen sollten. Nach diesem Modell bat er mich zu arbeiten." Das war, als Nicolai endlich glücklich den Stoff der „Lustigen Weiber" gefunden hatte, auf den ihn zuerst Siegfried Kapper aufmerksam machte. Doch schreckte Nicolai zunächst vor der Größe der Aufgabe zurück und meinte, zu Shakespeare passe nur Mozart. Nicolai machte endlich doch „mit vieler Überlegung" einen Plan und ersuchte Jakob Hoffmeister (1813—1893), ihm die Verse zu machen. Da entstand im Dezember 1845 die erste Nummer, die zuerst noch ein Frauenterzett (mit Frau Hurtig) war. Damals war Nicolai noch entschlossen, „im wesentlichen den Shakespeare nicht zu verlassen", überzeugte sich aber, wie ein Brief an Hoffmeister (3. Juni 1846) zeigt, bald davon, daß der erste Plan noch Mängel habe: vor allem seien es zu viel

Personen, „und jede Person, die erspart werden kann, ist ein Risiko weniger"! So läßt Nicolai nun die Frau Hurtig und den Diener Bardolph ganz weg. „Das erstere ist der größte Gewinn, denn wir haben ohnehin noch drei Frauen, und die Charaktere der Hurtig und der Frau Flut würden auch zu ähnlich." Auch sollte die Oper nicht mehr als drei Akte haben (Shakespeares Lustspiel hatte fünf). In diesem außerordentlich interessanten Briefe (abgedruckt in Kruses Ausgabe des Textbuches, Reclam) bespricht Nicolai jede Einzelheit der ersten beiden Nummern.

Aus dem Briefe geht auch hervor, daß Nicolai den Dialog selbst schreiben will, „denn Verse nur kann ich nicht machen", und er bittet den Textdichter, nicht voraus zu arbeiten, da er ihm den Plan jedes einzelnen Stückes jedesmal senden wolle, nebst dem einleitenden Dialog. Auch eine genaue Charakteristik aller — ja aus Shakespeare bekannten — Figuren befindet sich in dem Briefe, der mit der bezeichnenden Mahnung schließt, daß „der Ton der Sprache Leuten aus dem Volke angemessen und also ohne Elevation sein muß, ja, bei Falstaff noch mehr heruntersteigen und derb werden kann. Nur Fenton und Ännchen dürfen etwas mehr Poesie haben". Wie kritisch Nicolai war, geht daraus hervor, daß Hoffmeister oft ändern mußte, um ein Wort, um einen tiefen Laut an die betreffende Stelle zu bringen und daß Nicolai schließlich nur noch im Beisein des Textdichters komponieren wollte. Als daher Hoffmeister von Wien fortging, zog Nicolai es vor, sich einen neuen Textdichter zu suchen, den er dann in Herm. Salomon Mosenthal (1821—1877), dem späteren Textdichter des „Goldenen Kreuz", der „Königin von Saba" und „Folkunger" fand, einem der gewandtesten deutschen Librettisten. Nicolai berichtet: „Mosenthal lieferte mir die nach meinem Plan zu versifizierenden Stücke in viel gelungenerer Art, als es mir bisher jemand geleistet hat, und somit schritt die Arbeit rüstig fort". Infolge von allerlei Schwierigkeiten, die ihm in Wien bereitet wurden, verließ Nicolai schließlich die dortige Stellung und ging nach Berlin, wo er als Hofkapellmeister sein neues Werk zur Uraufführung brachte.

Da Verdi in seinem Alterswerk „Falstaff" bekanntlich den gleichen Stoff (nach einem ausgezeichneten Buch von

Boito) behandelte, so ist ein kurzer Vergleich der Art, wie beide Meister mit Shakespeare verfahren sind, interessant.

Von den Personen Shakespeares fehlen sowohl bei Nicolai wie bei Verdi der Friedensrichter, der Pfarrer und die zahlreichen Diener, von denen Verdi allerdings das Gaunerpaar Pistol und Bardolph sowie den kleinen (stummen) Pagen Robin beibehalten hat; Bardolph und Pistol spielen sogar eine ziemlich wichtige Rolle bei Verdi. Die Hauptpersonen sind im übrigen in beiden Opern gleich (abgesehen davon, daß Verdi die englischen Namen beibehält) mit folgenden Ausnahmen: der „Junker Spärlich" fehlt bei Verdi ganz und wird als Rivale Fentons ausschließlich durch Doktor Cajus ersetzt, der indessen bei Verdi nicht als Franzose erscheint. Ferner fehlt bei Verdi der Mann der Frau Reich („Page"). Bedeutungsvoll ist ferner die Änderung, daß die „süße Anna" (Nannetta) bei Verdi die Tochter der Frau Flut (Ford) ist, Herr Flut (Ford) also gleichzeitig als Tyrann gegen Frau und Tochter erscheint. Die Frau unterstützt infolgedessen auch die Liebschaft der Tochter mit Fenton, während bei Shakespeare und Nicolai Mann, Frau und Tochter jeder seinen eigenen Heiratskandidaten hatte, von denen natürlich der Erwählte der Tochter (Fenton) siegt. Bei Nicolai fehlt dagegen die Frau Hurtig (Quickly), die bei Shakespeare Haushälterin des Dr. Cajus ist, bei Verdi nur als Freundin der Frauen Alice und Meg (Flut und Reich) erscheint, im übrigen aber die gleiche Rolle wie bei Shakespeare als Liebesbotin an Falstaff spielt. Shakespeare, der bekanntlich die Figur des Falstaff zuerst in seinen beiden König Heinrich IV.-Dramen episodisch verwendet hatte und dann auf Wunsch der Königin Elisabeth, die Falstaff verliebt sehen wollte, die Komödie der lustigen Weiber entwarf, hat den possenhaften Stoff in fünf Akte eingeteilt, die wieder in zahlreiche szenische Verwandlungen zerfallen. Nicolai streicht den ganzen ersten Akt Shakespeares und gewinnt damit einen überaus frischen Anfang. Nachdem so Falstaffs frecher Streich und unmittelbar darauf die Geschichte der drei Freier exponiert worden, geht Nicolai mit szenischer Verwandlung direkt auf Shakespeare III, 3, über, ebenfalls ein kühner

Sprung, der aber durchaus vorzüglich wirkt. Am Schluß des ersten Aktes ist also Falstaff im Waschkorb entkommen. Der Anfang des zweiten Aktes spielt (wie Shakespeare III, 5) in der Schenke und verläuft auch ähnlich wie die Shakespearesche Szene. Während aber Shakespeare damit seinen dritten Akt schließt, verwandelt Nicolai die Szene in den Garten, um die Liebesgeschichte der Anna, die bei Shakespeare sehr skizzenhaft behandelt ist, ausführlicher darzulegen. Eine weitere Verwandlung führt wieder in Fluts Haus, wo sich die bei Shakespeare IV, 2 behandelte Szene abspielt. Falstaff entkommt a s dickes Weib verkleidet. Damit schließt Nicolais zweiter Akt. Die Ähnlichkeit der beiden Finale wirkt sehr ungünstig.

Der dritte Akt Nicolais beginnt in Reichs Hause, wo die Verabredungen für den Mummenschanz getroffen werden (ähnlich Shakespeare IV, 4). Dann folgt Verwandlung, in der Park von Windsor, wo sich die Handlung des Schlusses nach Shakespeare V, 5 abspielt.

Meist geschickter, mehr Shakespeare folgend, und dabei doch stark vereinfachend, hat Boito die Handlung angelegt, dessen Textbuch in der Anlage mit Ausnahme des Beginnes dem Nicolaischen sehr überlegen ist.

Um so frischer wirkt noch heute die Musik Nicolais, die nicht nur dem wundervollen Alterswerk des größten italienischen Opernkomponisten nichts nachgibt, sondern sie — obwohl 40 Jahre älter — noch heute an Frische der Erfindung überragt. „Wäre ich nie aus Deutschland herausgekommen, so hätte ich nie so geschrieben. Deutsche Schule muß da sein, das ist die erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazukommen. So ist Mozart entstanden, und wenn ich seinen Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen!" So schrieb Nicolai ein Jahrzehnt vor der Komposition seines Meisterwerkes in sein Tagebuch. In der Tat, der Geist des italienisierten Mozart ist es, der über der Partitur Nicolais schwebt. „Was wir an Mozart preisen, die Vereinigung südlicher Schönheit mit deutscher Innigkeit, das finden wir auch in Nicolais Werk wieder. Sechzig Jahre nach „Figaros Hochzeit" komponiert, muten uns die „Lustigen Weiber" in der Faktur natürlich ungleich moderner an. Die gewaltige,

durch Beethoven bewirkte Entwicklung der Instrumentalmusik liegt dazwischen, die Romantik (Webers „Oberon“!) hatte neue Gefühlssphären erschlossen, und auch die Form der Oper hatte durch die (im Stil) französisch-italienischen Meister Cherubini, Spontini, Auber, Rossini und Meyerbeer eine Erweiterung erfahren. Die Instrumentationspalette war ebenfalls unendlich reicher geworden; an allen diesen Errungenschaften war der junge Meister nicht achtlos vorübergegangen. Das zeigt sich vor allem in der wundervollen Ouvertüre, deren in Weberschen Farben erstrahlende und doch so durchaus eigenartig Nicolaische Klangpracht noch heute stets entzückt. Im übrigen ist Nicolais Stil aber doch — und mit Recht — mehr vokal als instrumental gefärbt, ganz im Sinne Mozarts, bei dem die Instrumente, zumal die Holzbläser und Streicher, stets singen. Wie Nicolai das Verhältnis zwischen deutscher und italienischer Musik sich dachte, geht aus einem ungemein lehrreichen Aufsatz: „Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zu der deutschen“ hervor, den er aus Mailand an die Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik“ sandte. Nicolai betont zu Beginn, daß er vor allem die Frage vorurteilslos prüfe. „Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen, doch diese unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Näherndes, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das“! ... „Aber ein großer Teil der deutschen Musiker verwirft die ganze italienische Musik als charakterloses Gewäsch und Ohrenkitzel, und oftmals haben sie recht! Sie urteilen aber einseitig, da sie weder bedenken, wie ihnen diese Musik vorgesungen wird, noch die Bedingungen kennen, die das italienische Publikum, für welches doch diese Musik geschrieben wurde, an eine Oper macht ... In Italien ist's weit ärger, die ganze Nation glaubt, daß nur sie Opernmusik machen könne und daß die Oltramontani Barbaren sind! ... Aber an den Italienern schätze ich eben, daß die ganze Nation dasselbe Urteil fällt. Lassen wir es dahingestellt, ob es recht oder falsch sei — es ist einstimmig, und jede bestimmte, ent-

schiedene Richtung, jedes wahrhaft Nationale ist schon als solches zu respektieren. Wo aber ist die Gattung von Musik zu finden, die in Deutschland nicht noch ihre Vertreter fände? ... Wo aber die Nation in ihrem Geschmack so geteilt ist, da weiß der Künstler nicht, wohin er sich zu wenden hat! Wenn ein Komponist in Italien italienisch schreibt, so kann er seines Erfolges gewiß sein ... Welcher vaterländische Komponist hat sich aber in Deutschland solcher einstimmiger Anerkennung zu rühmen? Niemand! Welcher deutsche Komponist ist es, dessen Werke über die ganze Erde verbreitet sind? Mozart. Ich behaupte aber, er hätte diesen Weltruf nicht erlangt, wenn er nicht zum Teil in Italien und fast ausschließlich in italienischer Sprache komponiert hätte ... Muß denn nun aber jenes nicht zu leugnende kleinliche Entgegenstehen deutscher und italienischer Musik stattfinden? ... Es ist ja wohl möglich, aus der Vereinigung beider Schulen kann ein Allgemein-Schönes hervorgehen! In ferner Zukunft schimmert ein Ideal — doch werden wir es schwerlich mehr erleben."

„Der Italiener geht ins Theater, um sich zu vergnügen. Das tut der Deutsche zwar auch, aber er findet sein Vergnügen in etwas anderem als der Italiener. Ich besinne mich, in Rochlitz' Schriften die Äußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da stattfinde, wo dieselbe unser Denkungsvermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Dessen Anforderungen gemäß komponieren die Tonsetzer der beiden Länder ... Die deutsche Opernmusik enthält demnach Philosophie genug — aber nicht Musik genug, die italienische dagegen enthält Musik genug, aber nicht Philosophie genug. Sollte es denn ganz unmöglich sein, einer Vereinigung beider Anforderungen zu genügen? ... Es müßte nun also versucht werden, in den Gesangstücken der deutschen Musik die Form bestimmter festzuhalten (Mozart allein tut das!) und dadurch dieselben mehr musikalisch zu machen und dabei dennoch das tiefere Auffassen der Worte, das Charaktervolle der Kantilene, die Deklamation (jedoch nicht allzusehr!) und die Reichhaltigkeit der Instrumentierung (besonders im Mittelsatz zu brauchen) nicht aufzugeben und mit deutscher Kunst bei der Form neu zu sein."

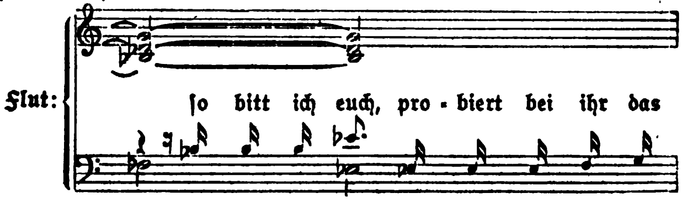
Die praktische Probe auf diese Anschauungen hat Nicolai in der Partitur der „Lustigen Weiber" geliefert, in der sich deutscher Instrumentalstil mit italienischer Gesangsschönheit vereinigt. Um so merkwürdiger könnte es erscheinen, daß Nicolai sich gleich Lortzing nicht dazu entschließen konnte, den gesprochenen Dialog zugunsten des Parlando-Rezitativs aufzugeben. Aber er kannte nur zu genau die Schwächen der deutschen Sänger und mußte mit Recht fürchten, daß deren Schwerfälligkeit dem Fortgang der Handlung allen Fluß rauben würde. Mit Recht sind daher die verballhornenden Rezitative von H. Proch, mit denen das Werk eine Zeitlang in der Wiener Hofoper gegeben wurde, wieder verschwunden. Nicolai war überhaupt kein Freund derartiger Experimente. In einem Aufsatz „Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozartschen Opern" (März 1847) wendet er sich scharf gegen die dilettantischen Bestrebungen des Berliner Hofrats J. P. Schmidt und entwickelt eine für die deutsche Oper überaus wertvolle Darlegung der Praxis des Rezitativs.

„Mozarts Secco-Rezitativ muß als komisches Element schnell und leicht mehr hingesprochen als gesungen werden, wobei es mehr darauf ankommt, bloß am Ende der Phrase in den richtigen Ton zu fallen, als jede Note und jedes Wort genau, wie es hingeschrieben ist, zu singen. Der Vortrag des parlanten Rezitativs läßt die außerordentliche Freiheit nicht nur zu, sondern bedingt dieselbe und gibt dem Sänger Gelegenheit, sein komisches Talent, seinen Witz und Humor — sollte es selbst im von augenblicklicher Inspiration hervorgerufenem Improvisieren geschehen — zu entfalten. Dieses Genre gehört den Italienern an, und wir Deutsche können mit ihnen weder in der Komposition noch in der Vortragsweise rivalisieren ... Für unsere Sänger sind diese Rezitative ein bis jetzt noch ganz fremdes Feld ... denn unsere Sprache ist teils wegen ihrer Laute, teils wegen ihrer Konstruktion zu *dieser* Art des Rezitativs sehr ungeeignet. Das fühlte gewiß auch Mozart: warum hätte er sonst in seinen deutschen Opern nirgends das parlante Rezitativ angewandt und es vorgezogen, in der ‚Zauberflöte' und der ‚Entführung' den Dialog *sprechen* zu lassen?"

Dann weist Nicolai auf Lortzing und die französischen Komödienkomponisten hin, die gleichfalls den gesprochenen Dialog bevorzugen. Die Möglichkeit, das Secco-Rezitativ in einem deutschen Originaltext gut zu verwenden, gibt Nicolai zwar zu, doch erklärt er es für vollkommen ausgeschlossen, eine Übersetzung so zu gestalten, daß im Secco-Rezitativ Musik und Text sich wirklich decken. Darum hält er es sogar für zweckmäßig, in Mozarts Opern einstweilen (bis die Sänger durch gute deutsche Originalopern sich mit der Vortragsart vertraut gemacht haben) die Secco-Rezitative durch Dialog zu ersetzen. Gegenüber dem Einwurf, daß durch den Wechsel von Rede und Gesang die Illusion verlorengehe, bemerkt Nicolai, dieser Einwurf komme entweder von Personen, die die Secco-Rezitative von Italienern italienisch hörten und nun glauben, es würde sich im Deutschen ebenso ausnehmen; oder von Personen, „die nach allgemeinen ästhetischen Ansichten nicht unrichtig behaupten, daß eine Vorstellung von lauter Gesang etwas in sich Abgeschlosseneres sei als diese Mischung, die jedoch noch keinen praktischen Beweis für die mögliche Realisierung ihrer Idee in deutscher Sprache erlebt haben können, weil er noch nie gegeben worden ist". Nicolai will aber das bisher noch nicht gewonnene „gesprochene" Rezitativ in deutscher Sprache, wenn möglich, zu gewinnen suchen. „Wir wollen es unternehmen eine deutsche komische Oper mit Anwendung desselben zu komponieren, und Lortzing wäre der Mann, um diesen Versuch eher als irgendein anderer mit Glück machen zu können! Um noch mehr zu beweisen, wie sehr es mir um diese Bereicherung zu tun ist, will ich gestehen, daß auch ich bereits einen Versuch dieser Art in meiner Oper ‚Die lustigen Weiber' zu machen gewagt habe, in welcher ich ein großes gesprochenes Rezitativ als Einleitung zu einem Buffoduett der beiden Bässe (Falstaff und Flut) komponiert habe."

Es ist dies das Rezitativ Nr. 6, in dem Flut den Falstaff aushorcht über das vergangene Abenteuer in seinem Hause und ihn zugleich in eine neue Falle lockt. Besonders charakteristisch und neu ist an diesem langen Rezitativ die Einfügung kurzer a tempo-Sätzchen, die Nicolai zu ganz besonderen

Zwecken braucht, z. B., wenn beide Männer trinken und sich förmlich gegeneinander verbeugen. Am genialsten scheint mir jedoch das eingeschobene Adagio bei der Stelle „Ihr seid ein feiner“ usw. 83.





wo Flut durch eine dick aufgetragene Schmeichelei den eitlen Falstaff ködert.

Überhaupt ist die entzückende Sicherheit, mit der Nicolai seine Charaktere zeichnet, bewundernswert. Er trifft die Farben für den aufgeblasenen (Anfang des Finale Nr. 4), trunksüchtigen (Nr. 5) und geilen (Nr. 13) Falstaff, für den Übermut der lustigen Weiber, der gleich so neckisch im ersten Duett hervortritt (dann noch einmal in Nr. 13), für Fluts Eifersucht (Nr. 4), Fentons und Annas sentimentale Liebe (Nr. 7), den idiotischen Spärlich und den eitlen Cajus (Nr. 7), und schließlich im dritten Akt für die Romantik des Mondscheinparks. Hier findet sich jene großartige Auffassung der komischen Oper, wie sie E. T. A. Hoffmann ausgesprochen, zum ersten Male verwirklicht. Hoffmann forderte für die komische Oper „das Phantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, keck in das Alltagsleben hineingeführt, so daß es alles zu oberst und unterst kehrt.“ In dem Hinein-

schreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt mit Recht nach Hoffmanns Meinung das Wesen der Opera buffa.

In diesem Sinne ist das erste Finale die Krone der Oper. Formell ein Meisterstück, läßt es deutlich erkennen, nach welchem streng organischen Aufbau Nicolai es gemäß den Mosenthal gegenüber entwickelten Grundsätzen konstruktiv aufbaute, während es im einzelnen die volle Freiheit des genialen Schaffens wahrt. In tonaler Beziehung z. B. hält sich Nicolai ganz streng an die Haupttonart und ihre nächsten Verwandten, die er gemäß dem dramatischen Bedürfnis — nicht aber nach etwa rein musikalischen Prinzipien — verteilt.

Die Situation zu Beginn des Finales ist ganz einfach: der dicke Ritter Falstaff hatte an Frau Flut und Reich gleichlautende Liebesbriefe gerichtet, welche die beiden Frauen sich gegenseitig mitgeteilt haben. Dafür soll der feiste Schlemmer in eine Falle bei Frau Flut gelockt und mit Hilfe der Freundin tüchtig geprellt werden, zugleich will aber auch Frau Flut ihren Mann von seiner unleidlichen Eifersucht kurieren.

Die Haupttonart ist C-Dur. In ihr betritt unter dem Schall von Trompeten, Hörnern und Pauken „Andante maestoso" (4/4) der dicke Held das Gemach der Frau Flut. Diese köstliche Illustration des sich heranwälzenden Ungetüms (Unisono der Streicher) 84.



stammt merkwürdigerweise aus dem feierlichen Marsch der italienischen Oper „Il templario" (Der Tempelritter) von Nicolai, der somit hier seine eigene frühere Musik parodiert. Entzückend ist nun, wie dem Bramarbas das verschämte Getue der schelmischen Frau Flut in einer schmeichelnden Violinfigur mit unterlegter Soloklarinette gegenübergestellt ist. Die kleine Episode, wo Falstaff Frau Fluts scheinbare Eifersucht auf Frau Reich komisch besänftigt, ist dieser C-Dur Szene in C-Moll eingefügt. Kaum hat sich aber dies kleine Ge

witter gelegt, da erscheint Frau Reich selbst (Allegro 3/4 A-Moll, also Mollparallele der Haupttonart). Frau Reich berichtete von dem nahenden Unheil: Flut hat die Nachbarn aufgeboten, um Falstaff bei seiner Frau zu erwischen, und findet er ihn, sticht er ihn tot (Nonensprung der Singstimme).

Was tun? Da hat Frau Reich einen rettenden Gedanken (A-Dur — die Modulation erhellt sich von A-Moll nach der gleichnamigen Dur-Tonart zu!). Falstaff soll in dem Wäschekorb geborgen werden. Eine köstliche kleine Episode, — da Frau Reich sich erstaunt stellt, den Ritter bei Frau Flut zu finden und im Orchester das Thema seines Liebesbriefes ertönt — ist mit Absicht (um die Verwirrung zu charakterisieren) der sehr entfernten Tonart Es-Dur zugeteilt, die aber bald wieder in A-Moll übergeht. In dieser Tonart wird Falstaff endlich geborgen, und zwei derbe Knechte — für die natürlich das entschiedene C-Dur, die Haupttonart, wieder zuständig ist — sollen den Korb forttragen: „Ihr schüttet's in den Graben gleich" (Undezimensprung der Singstimme abwärts). Aber schon naht die große Gefahr.

Herr Flut mit seinen Freunden und dem Chor erscheint, und sofort ändert sich rhythmisch, agogisch und tonal das Bild gründlich; Presto 3/4 in C-M o l l setzt die Suche, die in Wahrheit eine Hetze sein soll, ein, und zugleich bereichert sich das Orchester um drei dröhnende Posaunen. In C-Moll und der Paralleltonart Es-Dur erfolgen nun die ehelichen Auseinandersetzungen unter Beistand der Nachbarn. Frau Flut reizt durch ihre koketten Bitten Fluts Eifersucht immer mehr, vergebens versuchen die Nachbarn zur Vernunft zu mahnen, der Spektakel wird nur immer größer. Köstlich ist das plötzliche Abbrechen des Ensembles, aus dem plötzlich nur Spärlichs von Holzbläsern schmachtend unterstützter Ausruf „O süße Anna" hervortönt, während Flut unter Assistenz von vier Solohörnern der „Hörner" gedenkt, die ihm als Ehemann aufgesetzt werden. Die Episode schließt in Es-Dur, indem sich Flut und die Freunde aufs Haus verteilen, um den Junker Falstaff zu suchen, der inzwischen sicher im Wäschekorb fortgebracht worden war. Allein geblieben, machen sich die beiden Frauen (Allegretto 4/4 B-Dur, also Dominante der

letzten Tonart Es-Dur), über den gelungenen Spaß lustig. Als nun die Verfolger ohne Beute zurückkommen, spielt Frau Flut (Andante, G-Moll, also Mollparallele von B-Dur) die gekränkte Unschuld. Ihrem affektierten Klagegesang über das entschwundene eheliche Glück setzt Flut („Maggiore") in der gleichnamigen Durtonart („Ich kam ein Wild zu jagen") C-Dur eine Melodie entgegen, aus der sich ein großes Ensemble unter Mitwirkung aller entwickelt. Der Versuch der Annäherung Fluts (Moderato) an seine die gekränkte Unschuld spielende Frau führt modulatorisch wieder zur Haupttonart C-Dur zurück, in der Frau Flut (Allegro) nun den Spieß umdreht und ihrerseits zum Angriff übergeht („Wie? Was?"). So entwickelt sich denn die nach italienischen Mustern geformte Stretta des Finales, in dem Flut von allen seinen Freunden „Tyrann" gescholten wird und Frau Flut zum Schluß auf dem hohen „G" ihren letzten Trumpf ausspielt: „Ich laß mich scheiden!" Über ihrer fingierten Ohnmacht fällt der Vorhang, während sich Flut verzweiflungsvoll die Haare rauft.

Wer den meisterhaften musikalisch-dramatischen Bau dieses Finales einmal erfaßt hat, wird erkennen, daß es auf der deutschen komischen Bühne nur in den Finali von „Figaros Hochzeit" seines gleichen hat, wenn wir hier einmal von der nicht mehr rein opernmäßigen „Keilerei" am Schluß des zweiten Aktes der „Meistersinger" absehen.

Noch ist eines dritten Meisters der deutschen komischen Oper zu gedenken, der freilich die künstlerische Höhe eines Lortzing oder gar Nicolai nicht erreichte, aber mit zweien seiner Werke einen dauernden Platz im Spielplan schon seit Jahrzehnten inne hat, Friedrich v. Flotow. Noch viel mehr als Lortzing hatte der durchaus französischen Mustern folgende und sogar das Rezitativ statt des Dialogs einführende Flotow unter der Mißgunst und — nach seinen großen Erfolgen mit „Stradella" und „Martha" — wohl auch unter dem Neide seiner allzu ernsten deutschen Kunstgenossen zu leiden. Wagner, der am 25. März 1848 die Dresdner Uraufführung des Werkes dirigieren und es, da es ungeheuer gefiel, fortgesetzt zu leiten hatte, tat gar den Ausspruch, dieses Werk habe ihn auf Barrikaden getrieben. Jedenfalls verfolgte Wagner

seinen glücklicheren Kollegen Flotow nicht gerade mit Liebenswürdigkeiten. So heißt es in Wagners Erinnerungen an Auber: „Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deswegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so fragte man sich, die lustigen Franzosen sich daran amüsieren? Das war es eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Kontertanz nicht zu tanzen verstanden, wie sich dies von selbst versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das ‚Volk' tanzt. Und da gehen uns allerdings die Augen auf, wir begreifen plötzlich alles, und somit auch das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu tun haben konnten. Dies ist endlich doch Herrn v. Flotow geglückt, allerdings erst, als diese komische Opernmusik bis zur äußersten Frivolität herabgekommen war, — was wiederum ein sonderbares Licht auf den Gout unserer kunstsinnigen Kavaliere wirft." Daß dieses Urteil durchaus ungerecht ist, braucht uns nicht erst die heutige Sterilität deutscher Opernkomponisten zu lehren, die dem Himmel danken müßten, wenn sie jemals in d r e i komischen Opern so viel Einfälle hätten, wie der verlästerte Flotow in einer einzigen. Wagner beging eben, wie Hans v. Bülow im Falle Meyerbeer meinte, seine Ungerechtigkeiten zwar mit mehr Bewußtsein als andere (z. B. Schumann, der von der Oper gar nichts verstand), — „vermag jedoch entschuldigt zu werden durch die harten Gesetze des Kampfes ums Dasein". Bülow selbst ging es mit Flotows „Martha" ganz eigentümlich. In jungen Jahren „ekelte sie ihn an", und die „letzte Rose", das in „Martha" verwendete Volkslied, nannte er einen „Stern auf einem Haufen Mist" (!). Aber schon 1877, in einem Briefe aus Brüssel, teilte er die Opernkomponisten ein in zwei Klassen, „womit jedoch die gediegenen Unberufenen unter den sogenannten ‚deutschen' dramatisch-musizierenwollenden Nichtkönnern wenig einverstanden sein werden, in solche, die dem Leierkasten etwas schenken können, und in solche, die vom Leierkasten das Nötigste borgen müßten". Und Bülow fährt treffend und boshaft fort: „Der Widerwille, den ich gegen die letztere Sorte am wenigsten dort über-

winden kann, wo sie, von demselbigen Erfolgdurste verzehrt, als die Frivoleren, aber Begabteren, dem Orchester und den Kritikern (Sänger und Publikum vermögen sie nicht zu beschwindeln!) vorheucheln, lediglich aus ‚Züchtigkeit' die Mittel zum Erfolge zu verschmähen, — bringt mich jetzt dahin, sogar Herrn v. Flotow feierliche Abbitte wegen aller vormals von mir gegen ihn geschriebenen und gesprochenen Unartigkeiten zu leisten."

In Flotows „Martha" findet sich ein Dialog zwischen der Lady, Nancy und Tristan:

Lady: Was ist das?

Nancy: Wie froh das klinget.

Tristan: Froh? Bah! Ungemein gemein! Kann solch Volk so glücklich sein?

Lady: Glücklich, wer so harmlos singet.

Dieser Dialog könnte ein Kunstgespräch zwischen einem „Wagnerianer" (Tristan) und zwei Damen über Flotows Musik darstellen. „Ungemein gemein" findet der, der nur in Tristan-Partituren zu Hause ist, Flotows einfach-gefällige, oft ja wohl auch wirklich etwas flache Musik. Und doch, „glücklich, wer so harmlos singet", glücklich, wem noch ein gefällig-melodisches Talent gegeben war, das nicht unter dem Wust ultramoderner Harmonik und Instrumentation erstickt ist. Wenn ein Komponist wie Flotow mit zwei Opernwerken schon über siebzig Jahre sich auf den Theatern gehalten hat, dann muß diesen Werken doch eine unverwüstliche Kraft innewohnen, die wir bei unsern kurzlebigen Kapellmeister- und Artistenopern schmerzlich vermissen. Daß aber populäre Kunst nicht identisch mit schlechter Kunst zu sein braucht, das sollte uns an Lortzings Werken doch schon längst aufgegangen sein. Flotow war gewiß kein ursprüngliches, naives Talent wie Lortzing, dessen Lebensatmosphäre das Theater ist. Aber der mecklenburgische Aristokrat (1812 bis 1883, also fast genau die Lebenszeit Wagners umfassend), der in Paris seine Ausbildung erhielt und sich dort an Auber und Adam vornehmlich schulte, auch schon dem jungen Offenbach nahetrat, hatte doch den rechten Instinkt, als er zwei seiner Opernbücher einem ebenfalls am französischen Lust-

spiel geschulten alten Praktikus anvertraute, der sich „W. Friedrich" nannte, und in Wirklichkeit Friedrich Wilhelm Riese hieß, ein 1879 in Neapel gestorbener Sonderling, über dessen Leben sehr wenig bekannt geworden ist. Nur den beiden von Riese geschriebenen Libretti zu „Martha" und „Stradella" hat es Flotow eigentlich zu danken, daß er noch auf der Bühne lebt, während seine übrigen zahlreichen Opern schon längst in Vergessenheit geraten sind. „Ihre Kenntnis des Theaters und dessen, was auf ihm wirkt, das Prägnante des Ausdrucks, die Kürze und nötige Abwechslung der Versarten, — kurz, alles verrät den sicheren Meister" schrieb Marschner, der auch gerne ein Textbuch von Riese gehabt hätte, an diesen.

Aber auch Flotows Verdienst ist nicht gering: er verstand es, ohne Klügelei und Gelehrttuerei ein Füllhorn leichter, sangbarer Melodien über die beiden Textbücher zu streuen, Melodien, die weniger durch Herzlichkeit, als durch fast Offenbachsche Anmut, Eleganz und rhythmische Lebendigkeit fesseln. „Alessandro Stradella" entstand in kurzer Frist 1843/44. Mit poetischer Lizenz hat Riese die düsteren Vorgänge des Stoffes geschickt ins Heitere umgewandelt und im Verein mit Flotow in dem köstlichen Banditenpaar Typen von gewinnender Komik geschaffen. Zugrunde liegt die vielleicht historische Anekdote, daß der berühmte Sänger und Komponist Stradella auf Anstiften eines eifersüchtigen Rivalen ermordet werden soll, die Mörder aber, kunstsinnige Italiener, gerührt von seiner himmlischen Musik, von ihrem Vorhaben abstehen. Der historische Stradella fiel allerdings einem derartigen Attentat schließlich doch zum Opfer.

Die Uraufführung des Werkes (1844 Hamburg) machte Flotows Namen mit einem Schlage berühmt. Es folgte „Martha" (Wien 1847), die sich auch rasch im Ausland verbreitete und bereits 1882 in Wien in Anwesenheit Flotows es zur 500. Aufführung brachte, ein damals sehr seltener Fall. „Martha", ein englischer von Flotow in Paris als Ballett behandelter Stoff, in den geschickt das irische Volkslied „Letzte Rose" verwoben wurde, ist ja allbekannt. Der Untertitel „Der Markt zu Richmond" deutet

den der Oper zugrunde liegenden Scherz an: eine englische Edeldame verdingt sich im Übermut auf dem Markte einem Bauern, der auf seinem Scheine besteht. Es gelingt ihr, zu entfliehen, doch Lyonel, der sich in sie verliebte, wird schwermütig. Nachdem sich endlich herausgestellt hat, daß der vermeintliche Bauer der Sohn eines verbannten Edelmannes ist, wendet sich alles zum Guten, zumal die Edeldame, die vorher die Werbung Lyonels zurückgewiesen, sich zum Schein auf einem fingierten Markte nun nochmals von ihm als Magd anwerben läßt. Berühmte Sänger liehen besonders den Tenorpartien des Stradella und Lyonel ihre Stimme, so daß beide Rollen für immer mit der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts verknüpft sind. Dankbare Rollen für die Sänger, volkstümliche Wirkung aufs Publikum, das sind die Elemente der liebenswürdigen Flotowschen Kunst, die sich zwar nie zu den erhabenen Höhen des Ideals emporschwingt, aber doch auch niemals in die Gosse hinabsteigt.*)

Sonderbar bleibt die Tatsache, daß die sieben Werke Lortzings, Nicolais und Flotows, die heute in der Hauptsache die ältere komische Oper repräsentieren, alle innerhalb des letzten Jahrzehnts vor dem „tollen Jahr", der Revolution 1848/49 geschaffen worden sind. Die viel bespöttelte Zeit des „Vormärz", in die sogar noch der erste Entwurf zu Wagners „Meistersingern" fällt, ist wohl also die unwiederbringliche Periode sorgloser Fröhlichkeit gewesen. Seitdem die Politik Deutschland zu tyrannisieren begann, war es mit der alten Heiterkeit offenbar vorbei. Nur noch glückliche Nachzügler, wie Peter Cornelius aus Mainz und Jakob Eberscht, genannt J. Offenbach aus Köln, sie vertraten den Humor und Witz in der Musik, die von nun an nach dem Vorbild von Wagners schwerflüssiger Schreibart in Deutschland alle Leichtigkeit verlieren sollte**).

*) Eine Dissertation über Flotows Opern von Poswiansky ist in Vorbereitung.

**) Cornelius sowie der ebenfalls unter Wagners Einfluß stehende H. Götz muß im Zusammenhang mit der modernen Entwicklung betrachtet werden; Offenbach gehört ebenso wie Meyerbeer stilistisch zu den Franzosen.

VI Richard Wagner. VI

Es gibt ein altes Sprichwort, wonach kein Meister vom Himmel gefallen sei, und auch Richard Wagner, den seine einseitigen Anhänger als den Meister aller Meister so gern bezeichnen, ist nicht „vom Himmel gefallen" als Stifter eines neuen, unerhörten Kunstwerkes. Von dem „Philosophen" Wagner, der eine noch viel problematischere Persönlichkeit ist, kann hier überhaupt nicht gesprochen werden; wir haben es vielmehr einzig und allein mit dem praktischen Künstler, dem Opernkomponisten und Musikdramatiker zu tun, dessen Theorien nur insoweit in Betracht kommen, als sie von ihm in die lebendige Tat übersetzt wurden.

In seinem Vortrag „Über die Bestimmung der Oper" (1871), in dem Wagner die leitenden Gedanken seines umfangreichen theoretischen Werkes „Oper und Drama" zusammenfaßte, hat er das von ihm letzten Endes erstrebte Kunstwerk bezeichnet als eine „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixierte mimisch-musikalische Improvisation von vollendetem dichterischen Wert." In diesem Zusammenhang hatte er die Namen Shakespeare und Beethoven derart genannt, daß er keinen Zweifel darüber ließ, er glaube in dem von ihm erstrebten Kunstwerk eine Synthese von Shakespearescher mimischer Improvisation mit Beethovenscher Symphonie-Kunst erreicht zu haben. Damit sind die Wurzeln der Wagnerschen Bestrebungen deutlich aufgezeichnet: das Orchester ertönt, um eine mimische Handlung zu interpretieren. Vom Gesang als solchem ist keine Rede. Lediglich das Themengewebe des Orchesters und die Mimik des Darstellers sind in Betracht gezogen. Man muß das im Auge behalten, um Wagners Eigenart, ihre Vorzüge und ihre Schwächen zu verstehen.

Auch in seiner Jugendentwicklung hat Wagner von Beethoven und Shakespeare den Ausgang genommen. E. T. A. Hoffmann und Weber wirkten zugleich romantisch auf ihn stark ein, und so entstanden (stets nach eigenen Dichtungen)

die ersten zu Wagners Lebzeiten nicht aufgeführten dramatischen Jugendwerke: das Fragment „Die Hochzeit“ (1837) und die erst am 29. Juli 1888 in München zur Uraufführung gelangte durchkomponierte Jugendoper „Die Feen“. Die hier bereits erscheinende Erlösungsidee, ein Lieblingsgedanke Wagners, dünkte ihm späterhin nicht unwichtig. „Gab ihn mir damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch schon hier im Keim ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben.“ Um so merkwürdiger war der Rückschlag, den Wagner mit seinem nächsten, nur einmal (29. März 1836) aufgeführten, ganz unter italienischem Operneinfluß stehendem Werke „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“ zeigte. Einen unbändigen Drang nach sinnlichem Lebensgenuß, genährt durch den Zeitgeist der Julirevolution und das literarische „junge Deutschland“ äußerte sich hier, wie Wagner selbst zugibt, notgedrungen als Frivolität.

„Aber eine persönliche Erscheinung war es, die diese Neigung in mir zu einem Enthusiasmus edlerer Bedeutung anfachte: dies war die Schröder-Devrient. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte.“ Die Frucht all dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo.“

Schon die ersten beiden Opern, die „Feen“ und das „Liebesverbot“, zeigten, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin sich zu entwickeln, bei Wagner vorhanden war: dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier (dies sind Wagners eigene Worte), durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem, sinnlichem Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das lebhafteste zu widersprechen schien. Die Musik zu dem „Liebesverbot“ hatte im voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst der

italienischen Oper auf sein heftig erregtes Empfindungsvermögen. „Wer diese Komposition mit der der ‚Feen' zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: Die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein."

Ob jener „Ausgleich" sich wirklich vollzogen hat, darüber kann man im Zweifel sein: im „Tannhäuser" stehen beide Welten noch schroff sich gegenüber.

Der junge Wagner dachte jedenfalls ganz anders als der spätere Meister. Da gibt es einen sehr wenig beachteten Aufsatz „Die deutsche Oper", den der Einundzwanzigjährige im Jahre 1834 anonym in Laubes „Zeitung für die elegante Welt" erscheinen ließ. Wenn wir die darin ausgesprochenen, genial formulierten Gedanken vergleichen mit dem, was Wagner später lehrte und tat, dann wundern wir uns, wie solch ein schroffer Gesinnungswechsel möglich war. Wagner beginnt mit feinem Spott über „deutschtümelnde Musikkenner", die „mit verächtlichem Nasenrümpfen die Ergebnisse ausländisch-moderner Reformen" über die Achseln ansehen. Er erklärt, es gäbe keine deutsche Oper, weil wir „viel zu geistig und viel zu gelehrt seien, um warme menschliche Gestalten zu schaffen". „Welche kleinliche Klügelei in der Deklamation, welche ängstliche Benutzung dieses und jenes Instruments zur Unterstützung des Ausdrucks irgendeines Wortes! Anstatt mit einem einzigen kecken und markigen Strich eine ganze Empfindung hinzuwerfen, zerstückelte man durch kleinliche Einzelheiten und einzelne Kleinlichkeiten den Eindruck des Ganzen ... Und da nun die Leute am Ende zugestehen müssen, daß sie davon nichts verstanden haben, finden doch alle wenigstens einen Trost darin, daß sie es für erstaunlich gelehrt halten können und deshalb großen Respekt haben dürfen. — O diese unselige Gelehrtheit, dieser Quell aller deutschen Übel ... Den eigentlichen Gelehrten merkt man es gar nicht an. Mozart, dem das Schwierigste des Kontrapunkts zweite Natur geworden war, erhielt dadurch nur seine großartige Selbständigkeit; wer wird seiner Gelehrtheit gedenken, wenn er seinen Figaro anhört? Aber

dies eben, wie ich sagte, ist die Sache: jener war gelehrt, jetzt will man es scheinen. Wenn sich aber der Komponist in diesen gelehrten Nimbus hüllen will, so ist es ebenso lächerlich, daß sich das Publikum den Schein geben möchte, als verstände und liebte es diese Gelehrtheit, so daß die Leute, die so gern in eine muntere französische Oper gehen, sich dessen schämen und aus Verlegenheit das deutschtümliche Bekenntnis ablegen, es könnte etwas gelehrter sein.

Ich will zwar keineswegs, daß die französische oder italienische Musik die unsrige verdrängen soll; ... aber wir sollen das Wahre in beiden kennen und uns vor jeder selbstsüchtigen Heuchelei hüten. Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen ... und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, das heißt, weil keiner das warme Leben packte, wie es ist ... Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch, noch aber auch deutsch schreibt."

In Wagners erster Oper „Die Feen" dominierten deutsche Vorbilder, in seiner zweiten Oper „Das Liebesverbot" italienische, während die dritte, „Rienzi", Wagners erster großer Theatererfolg, ganz im Zeichen der französischen Großen Oper stand. Wagner betrachtete dies später von seinem Standpunkt aus als einen Nachteil: er habe bei der Ausführung des „Rienzi" immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkt gestanden. „In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper gleichsam die Brille, durch die ich meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoff erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Meine künstlerische Individualität war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen."

Wagner hat sich später dieser „Opernbrille" geschämt und versucht, den Rienzi in ein „Drama" umzuwandeln, indem er in seinen Schriften und Dichtungen die alten Nummern durch eine Szeneneinteilung ersetzte. Dadurch ist kaum etwas gewonnen, denn die innere Gliederung bleibt doch dieselbe; es zeigt sich nur, daß der geniale Instinkt des noch nicht so viel reflektierenden Komponisten auch dramatisch das Rechte getroffen hatte, als er noch durch die „Opernbrille" hindurch sah. Schlimmer als diese harmlose Umdeutung von „Nummern" in „Szenen", die Wagner dann auch noch im „Holländer" und „Tannhäuser" durchführte, war die verwirrende Umgestaltung der Rienzi-Partitur, die Frau Cosima Wagner gemeinsam mit Mottl, Kniese und Muck im Jahre 1888 (ohne Namensnennung der Bearbeiter) herausgab. Dies ist um so merkwürdiger, als Wagner selbst noch im Jahre 1860 erklärt hatte, im Rienzi sei „noch kein wesentliches Element seiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten."

Nach der Vollendung des „Rienzi", der in Paris abgeschlossen wurde, betrat Wagner als Mensch und Künstler, wie er meinte, eine neue Bahn: „die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte". Etwas Bedeutendes sei inzwischen mit ihm vorgegangen: „vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen". So Wagners eigene Worte. Aber Wagner mengte hier wesentlich verschiedenes später durcheinander, um über den Zeitpunkt und den Anlaß seiner Abkehr von der Opernform zu täuschen. Es ist jedenfalls nicht richtig, wenn er behauptet, mit dem Abschluß des „Rienzi", der im November 1840 vollendet wurde, habe er die Bahn der Revolution betreten. Er wechselte mit dem „Holländer" nochmals die Vorbilder; die Form, die Opernform, blieb unangetastet. Wer dies nicht glaubt, der nehme die Partitur zur Hand und betrachte einmal die Einteilung: da besteht der erste Akt aus drei „Nummern", der zweite Akt aus ebenfalls drei und der dritte aus zwei. Der zweite und

dritte Akt haben sogar große, in sich wieder gegliederte Finali, und im übrigen gibt es Arien, Lieder, Szenen, Duette usw., kurz äußerlich alle Requisiten der alten Oper, deren Glieder freilich wiederum gelegentlich recht frei verwendet sind. Wagner war, wie er später sich ausdrückte, noch durch das „unwillkürliche Wissen von der traditionellen Opernform" gebunden und erkannte, daß noch „ein Stück Oper" im „Holländer" stecke. War dies wirklich so schlimm? Aber auch in einer andern Beziehung glaubt Wagner mit dem „Holländer" einen neuen Abschnitt datieren zu müssen: „Von hier ab begann ich meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ."

Über die dramaturgische Arbeitsweise Wagners gibt den besten Aufschluß die von H. v. Wolzogen herausgegebene Publikation der Entwürfe zu „Meistersinger", „Tristan" und „Parsifal". Irgendein „Stoff", der dem Meister aus einer „Quelle" der Vergangenheit sich darbot, wurde ihm zum Sinnbild einer entscheidenden Lebensstimmung, zum Symbol eines inneren oder äußeren Erlebnisses, und war damit in den Kreis seiner schöpferischen Phantasie getreten. Somit verschwanden vor seinem geistigen Auge immer mehr die zufälligen Formen der ursprünglichen Gestaltung, und der Stoff nahm, losgelöst von seiner Quelle, immer mehr die Züge des gestaltenden Schöpfers an, dessen Phantasie mit der eigentümlichen Kraft begabt war, gerade die dramatischen Elemente eines Stoffes scharf zu erkennen und aus ihnen heraus die wesentlichsten Züge zu perknüpfen und völlig neu gestalten. Als sichtbares Resultat einer solchen sich über kürzere und längere Zeit erstreckenden Phantasietätigkeit erschien dann im gelegenen Augenblick eine erste Niederschrift, die manchmal noch die Form einer knappen Erzählung, vielfach aber auch schon die Gestalt eines „Szenariums" aufweist. Die Hauptpersonen, die Akteinteilung, der Verlauf der einzelnen Akte und Szenen wird hier in kurzen Zügen skizziert; daneben finden sich auch gelegentlich noch besondere Exzerpte als Frucht kulturhistorischer oder germanischer Studien, die dem Meister späterhin zur Ausarbeitung von Einzelzügen nützlich sind. Aus einem solchen szenischen Entwurf, der

manchmal in verschiedenen Fassungen mehrfach umgearbeitet vorliegt, erwächst dann — meist in der kurzen Frist von wenigen Wochen — die erste Niederschrift der ausgeführten, versifizierten Dichtung. Über das Verhältnis dieser — während der musikalischen Komposition vielfach in größeren oder kleineren Einzelheiten umgestalteten — Dichtungen zur Musik hat sich Wagner am schönsten und deutlichsten in einem Briefe vom 30. Januar 1844 an Gaillard ausgesprochen.

„Ich bilde mir auf meinen Dichterberuf wahrlich nichts ein und gestehe, daß ich nur aus Notdurft, weil mir keine guten Texte geboten wurden, dazu griff, mir diese selbst zu dichten. Jetzt aber würde es mir ganz unmöglich sein, ein fremdes Opernbuch zu komponieren, und zwar aus folgendem Grunde: Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgendeinen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe, und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle; — bei dieser Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Übelstande ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Produktion ist aber anders: zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist."

So war es wohl bei den Werken bis zum „Lohengrin" einschließlich, von dem uns ein Zufall die ersten, wild durcheinander geschriebenen musikalischen Niederschriften einzelner Themen und Motive erhalten hat (vgl. das Faksimile in der „Neuen Musikzeitung", 14. Jahrgang, Nr. 7, S. 82). Aus diesen gewöhnlich rein melodischen, unzusammenhängenden ersten Niederschriften, die nur zur Stütze des Gedächtnisses

dienen sollten, wurde dann der erste sogenannte Kompositionsentwurf entwickelt, der — meist ohne szenische Bemerkungen — das Werk äußerlich ungefähr in der Form eines Klavierauszuges mit vollständigen Singstimmen zeigt. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch bei diesen Skizzen nicht um ein spielbares Klavierarrangement, sondern der Orchesterpart ist — ganz unabhängig von der Spielbarkeit auf dem Klavier — lediglich in zwei Systeme so zusammengedrängt, daß bei gelegentlich kurzen Instrumentationsangaben daraus die Hauptlinien der orchestralen Führung ersehen werden können. So ist es mit dem „Fliegenden Holländer“ (vgl. meinen Aufsatz „Die Urgestalt des Fliegenden Holländers“ in den „Signalen“ vom 8. Dezember 1909). Während aber Wagner bei seinen vor dem Züricher Asyl entstandenen, minder komplizierten Werken von der Kompositionsskizze sofort zur Reinschriftpartitur überging, ergab sich ihm bei der Komposition des „Rheingold“ zum ersten Male die Notwendigkeit eines weiteren Zwischenstadiums, das er selbst als „Instrumentationsskizze“ bezeichnete, eine Skizze, nach deren Vollendung erst die mit pedantischer Sorgfalt vorgenommene, beinahe mechanische Niederschrift einer tadellosen, ohne Rasur geschriebenen Partitur entstand.

Über den eigentlichen Schaffensvorgang bei sich bekennt Wagner: „Den dramatischen Komponisten meiner ‚Richtung‘ möchte ich anraten, vor allem nie einen Text zu adoptieren, ehe sie in ihm nicht eine Handlung und diese Handlung von Personen ausgeübt sehen, welche den Musiker aus irgendeinem Grunde lebhaft interessieren ... Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt, spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erbeben seine Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes (wie etwa der ‚steinerne Gast‘, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte), so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen ‚Einfall‘

gehabt, und dieses ist ein sogenanntes musikalisches ‚Motiv‘; Gott weiß, ob es andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es dem, oder mißfällt es jenem? Was bekümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem merkwürdigen Augenblick der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben.“ — Wagner benutzte zwar das Klavier zur Komposition, aber er suchte, wie Präger bezeugt, seine Ideen nicht daran. „Er ging an das Instrument mit der fertig komponierten Idee und machte das Klavier nur zu einem Skizzenbuch, in dem er den Gegenstand über- und umarbeitete, die Farben fortwährend mischend und probierend, bis er die rechte Mischung gefunden hatte, die er im Geiste sah.“

In dem erwähnten Brief an Gaillard betont Wagner aber auch, er dürfe nur Stoffe behandeln, die keiner Behandlung als nur der musikalischen fähig sind: „nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theaterdichter ebenso gut zum rezitierenden Drama benutzt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Kontraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben müssen.“ Noch ehe er zu der eigentlichen Ausführung des „Fliegenden Holländers“ schritt, dessen Stoff ihm auf seiner berühmten Meerfahrt vertraut wurde, entwarf er zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt und führte sie in Vers und Melodie aus. In diesem Stücke legte er unbewußt den dramatischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor seiner Seele stand; und als er die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte er Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen.

Wagner spricht an zwei Stellen seiner Schriften davon, daß er das Werk ursprünglich nur in einem Akt aufgeführt wissen wolle, eine Absicht, die er unter dem Druck der Alltagsopernverhältnisse zu seinem Bedauern hatte aufgeben müssen. Erst in Bayreuth im Jahre 1901, also beinahe zwei Menschenalter nach der zu Dresden am 2. Januar 1842 stattgehabten Uraufführung, kam die Oper in dieser einaktigen Gestalt, wie sie auch die Skizze ausweist, zur Aufführung. Die Her-

stellung der einaktigen Fassung aus der bei den meisten Theatern gebräuchlichen und auch ausschließlich gedruckten dreiaktigen ist nicht schwierig, da sich die Nachspiele des ersten und zweiten Aktes den Vorspielen des zweiten und dritten Aktes leicht angliedern, wenn die später eingefügten Wiederholungen gestrichen werden.

Bewundernswert ist der unaufhaltsame dramatische Zug, in dem die innerhalb eines Tages sich abspielende Handlung bis zu diesem Kulminationspunkt gesteigert wird, ein Zug, der einzig bei einaktiger Darstellung des Werkes zum Ausdruck kommt. Bedeutet doch der erste Aufzug nicht viel mehr als die Exposition des Dramas, das sich im zweiten Aufzug breit entfaltet, während der dritte wiederum so eng mit dem vorangehenden verknüpft ist (ja, an wirklicher Handlung eigentlich nur die Katastrophe enthält), daß sein unmittelbarer Anschluß an diesen als eine notwendige Forderung der dramatischen Ökonomie erscheint.

Für die musikalische Sprache des „Fliegenden Holländer" gegenüber dem „Rienzi" ist charakteristisch, daß Wagner dem Einfluß des italienisch-französischen Melismus mehr und mehr entsagte. An Stelle der „Opernmelodie" tritt jetzt das Melos des Volksliedes. Wagner war es nun nicht mehr um Opernmelodien zu tun, sondern um den entsprechenden dramatischen Ausdruck für den darzustellenden Gegenstand. Die Melodie sollte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen ... „Wie dies aber nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum ‚Fliegenden Holländer' ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangskadenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dies jedem, der auf der andern Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem ‚Fliegenden Holländer' meine neue Richtung in bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte."

Als musikalische Urzelle des Werkes ist Sentas Ballade im zweiten Aufzug zu betrachten. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich dem Meister das

thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; er brauchte nur die verschiedenen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte er alle Hauptstimmungen der Dichtung ganz von selbst in thematischen Gestaltungen vor sich. Im „Fliegenden Holländer" ist es jedoch nicht mehr nur ein einzelnes Thema, sondern eine Reihe von Motiven und Melismen, die den symphonischen Aufbau des Werkes beherrschen und an entscheidender Stelle jedesmal wieder auftauchen, ohne allerdings — wie das späterhin in Wagners Werken meist der Fall ist — rhythmisch, harmonisch und instrumental gemäß der Situation abgewandelt zu werden.

„Ein Stück Oper" macht sich insbesondere in den Chören und den mehr lyrischen Sologesängen bemerkbar, während alle wirklich dramatischen Szenen stilistisch bereits den folgenden Werken sich zu nähern beginnen. Hierhin gehört vor allem der großartige Monolog des Holländers, der schon gar nicht mehr in das Schema „Rezitativ und Arie" hineinpaßt, und weiterhin besonders Eriks Traumerzählung, die bereits auf die bedeutsamen Wandlungen in den nächstfolgenden Werken hinweist.

„Ganz ungrundsätzlich" hatte Wagner mit dem „Fliegenden Holländer" seine „neue Bahn" eingeschlagen, und nicht viel fehlte, so wäre er noch einmal in die Richtung des „Rienzi" zur großen historischen Oper zurückgedrängt worden. Durch Ausscheidung zweier Hohenstaufenstoffe, die Wagners Phantasie lange gefesselt hatten, gelang es dem Meister nun, auch stofflich eine geschlossene Einheit seines Schaffens zu erreichen. In Paris hatte er sich wieder mit dem mittelalterlichen Gedicht vom Sängerkrieg auf der Wartburg vertraut gemacht; der Stoff war ihm schon in den Jugendjahren aus E. T. A. Hoffmanns Novelle bekannt gewesen. Ein Zufall spielte ihm den Hinweis in die Hand, auch Tannhäuser habe an diesem Sängerkrieg teilnehmen wollen, sei aber unterwegs von der Göttin Venus in den Hörselberg gelockt worden; diese Verbindung des aus dem 16. Jahrhundert stammenden papstfeindlichen Volksliedes vom Tannhäuser, das ihm durch

Heines Umdichtung in Paris vermittelt worden war, mit dem Sängerkrieg verbürgte ihm, wie er an Gaillard schrieb, „reiches dramatisches Leben". Mit genialer Intuition setzte er eine philologisch unmögliche Behauptung von der Identität Tannhäusers und Heinrichs von Ofterdingen in die künstlerische Tat um; so entstand der Plan eines Werkes, das Tannhäusersage und Wartburgkrieg in organischer Vereinigung darstellen und demgemäß auch „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg" benannt werden sollte. Zur Ausführung konnte der Plan aber erst kommen, als auch dieser Stoff ihm zum entscheidenden Erlebnis geworden war: „Wenn ein dramatisches Werk konzentrierte Bedeutung und Originalität haben soll, muß es das Resultat eines gewissen höheren Lebensschrittes, einer gewissen wichtigen Periode im Bildungsgange des Künstlers sein: ein solcher Schritt — eine solche Periode wird aber nicht mit jedem halben Jahre gewonnen, nur mehrere Jahre bringen eine gedrängte Reife hervor." Wagner selbst war ein Tannhäuser-Charakter: „In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln." Wagner selbst hat es ausgesprochen, er habe vom „Tannhäuser" zum „Tristan" „einen weiteren Schritt gemacht", als er ihn von seinem ersten Standpunkte, der modernen Oper, aus, bis zum „Tannhäuser" zurückgelegt habe.

Die Uraufführung des Werkes fand unter Wagners Leitung in Dresden am 19. Oktober 1845 mit Tichatschek (Tannhäuser), Johanna Wagner (Elisabeth) und Wilhelmine Schröder-Devrient (Venus) statt. Das Publikum hatte mit der enthusiastischen Aufnahme des „Rienzi" und der kälteren des „Fliegenden Holländers" deutlich vorgezeichnet, was ihm Wagner bieten mußte, um es zufrieden zu stellen. „Verwirrt und unbefriedigt" verließ es die Aufführung, deren szenischer Charakter durchaus dem widerstritt, was Wagner gefordert hatte. Im traditionellen Opernwesen nahm eben der Sänger „mit der ganzen materiellen Wirkung seines Stimmorgans" die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite oder wohl gar ganz beiläufige Stellung ein; Wagner dagegen verlangte besonders in der Hauptrolle des Tannhäuser in

erster Linie den Darsteller, den Sänger aber nur als Helfer des Darstellers.

Gegenüber dem uns heute unfaßbar erscheinenden Vorwurf der „Melodielosigkeit" seines „Tannhäuser" konnte Wagner wohl gleichmütig bleiben; daß jedoch seinem Werke in der ersten Fassung noch Mängel anhafteten, die zu beseitigen ihm dringend notwendig erschien, darüber war er sich bald klar, obwohl er mit der Ausführung der Änderungen anderer Arbeiten wegen ziemlich lange wartete. Zunächst erschien ihm der Schluß des Werkes als ungenügend, da er „szenisch nur die Andeutung von dem enthielt, was in seiner Wirklichkeit an die Sinne mitgeteilt werden mußte". Der Zauber der Liebesgöttin war in der ersten Fassung der Schlußszene durch Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde nur angedeutet, Venus selbst erschien nicht mehr; auch Elisabeths Tod wurde nur durch fernen Gesang, Fackelschein und Schläge der Totenglocke dargestellt, während Tannhäuser in Wolframs Armen entseelt zu Boden sank. Mehrere Male hat Wagner in verschiedener Weise den Schluß geändert, bis er sich endlich zur gegenwärtig allgemein eingeführten Fassung entschloß.

Viel rücksichtsloser in der Umarbeitung verfuhr Wagner im Jahre 1860 gelegentlich der Vorbereitung jener auf Befehl Napoleons III. veranstalteten Pariser Aufführungen des „Tannhäuser", deren erste am 13. März 1861 stattfand, und die zu großen Theaterskandalen führten. Den äußeren Anlaß zu dieser Umarbeitung bot der Wunsch der Direktion, ein „Ballett" in den zweiten Akt des Werkes einzulegen. Wagner erklärte darauf, „unmöglich den Gang der Handlung gerade dieses Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballett stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hof der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Szene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen", hier, wo er selbst „bei der ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte". Dem vom 30. Mai 1860 datierten Plane ging ein am 10. Mai skizzierter Entwurf voraus, dessen wilddämonische Phantastik dann leider einer viel zahmeren Fassung anscheinend unter dem Druck



Richard Wagner
(1842)

der Pariser „Ballett“-Verhältnisse weichen mußte. Wagner hatte vergebens „etwas den auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes“ verlangt. Tatsächlich ist selbst heute, trotz der im Jahre 1891 in Bayreuth auf Grund der Pariser Bearbeitung vorgenommenen Neuinszenierung, das Problem der Darstellung dieser Szene immer noch ungelöst.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, eine genaue Vergleichung der alten Tanzszene mit der neuen durchzuführen, so außerordentlich fesselnd dies namentlich auch in technischer Hinsicht wäre. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß die neue Bacchanalmusik, die sich teilweise der alten Themen, vielfach aber auch neuer Motive bedient, die frühere Fassung an Umfang um mehr als das Doppelte übertrifft. Koloristisch und harmonisch beginnt hier eine neue Welt, die Welt des Tristanorchesters, ihre üppigsten Reize zu entfalten. Kaum glaubt man, daß die orchestralen Mittel genau die gleichen wie beim alten „Tannhäuser“ sind: nur ein paar Kastagnetten treten in der Pariser Bearbeitung neu hinzu. Aber wie diese Mittel verwendet sind, das ist erstaunlich.

Viel schwieriger als die Tanzszene gestaltete sich für Wagner die Umarbeitung der Szene zwischen Venus und Tannhäuser, zumal da hier die Übersetzung des neuen erweiterten Entwurfs ins Französische besondere Rücksichten auferlegte.

Überblicken wir den szenischen Aufbau des Werkes, so fällt uns sofort die meisterhafte Gestaltung echt dramatischer Gegensätze ins Auge. „Ungleich stärker als im ‚Fliegenden Holländer‘“, sagt Wagner selbst, „ist die Handlung im ‚Tannhäuser‘ aus ihren inneren Motiven entwickelt.“ Und diese inneren Motive führen mit zwingender Notwendigkeit zu den Höhepunkten des Dramas. Der erste Akt zerfällt in zwei (ursprünglich durchaus gleich große) Teile, die schon in ihrer dekorativen Ausgestaltung die denkbar schärfsten Gegensätze bilden: dort die schwülen „Wollusthöhlen“ des Venusberges, hier frische Waldluft, lieblicher Frühlingszauber, und doch beide wieder geeint durch „Frau Venus“ selbst, die nicht nur die antike Göttin der Lust, sondern als „Frau Holda“ auch die

„holde" Spenderin des deutschen Lenzes ist. Wagner selbst bezeichnete alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!" Dieses: „Maria!" müsse mit solcher Gewalt eintreten, daß „aus ihm das sofort geschehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entrückung in das heimische Tal als die notwendige Erfüllung einer unabweisbaren Forderung des auf äußerste Entscheidung hingedrängten Gefühles schnell sich verständlich mache." Es gibt wohl wenige Momente in der dramatischen Literatur aller Zeiten und Völker, die sich mit diesem ergreifenden Augenblick im „Tannhäuser" vergleichen lassen.

Sehen wir einmal zu, wie Wagner diesen Augenblick vorbereitet, und wie er die zweite Szene des ersten Aktes aufbaut. Schon die erste Gebärde dieser Szene zeigt deutlich die Situation zu Beginn: Tannhäuser zuckt mit dem Haupt empor, als fahre er aus einem Traum auf, Venus zieht ihn schmeichelnd zurück. Damit ist uns der wichtigste Kontrast innerhalb dieser Szene vor Augen gerückt: Die Unzufriedenheit Tannhäusers, der der Freuden des Venusberges überdrüssig ist, und die immer noch sich gleich bleibende Liebe der Göttin, die um keinen Preis diesen ihren liebsten Ritter ziehen lassen will. Aus diesem verschiedenartigen Wollen entspringt der Konflikt der Szene mit dem Resultat: Tannhäusers Wille siegt zwar, aber der Fluch der Göttin haftet an ihm und läßt ihn nicht zur Ruhe kommen (daß der Fluch der Venus wirksam ist, können wir freilich erst zu Beginn des zweiten Aktes erraten, wo in das jubelnde Orchestervorspiel das drohende Motiv des Fluchs gleich einem Gespenst sich eindrängt). Dazwischen liegen alle Stadien des Überganges, und es entspricht durchaus der dramatischen Wahrheit, wenn — zur Erhöhung der Spannung — es für Augenblicke scheint, als sei Tannhäuser von seinem Willen abgekommen und füge sich dem Verlangen der Göttin. Das geschieht immer in der ersten Hälfte des Hymnus, genau so gleichmäßig aber verfällt Tannhäuser in der zweiten Hälfte dieses Gesanges in seinen Wunsch nach Freiheit. Gegliedert wird die Szene in ihren großen Steigerungen deutlich durch den dreimaligen (übrigens musikalisch

jedesmal um einen Halbton erhöhten) Vortrag des Hymnus, in dem zunächst die Göttin gepriesen wird, dann aber das Verlangen nach Freiheit immer stürmischer durchbricht. Es ist nun dramatisch außerordentlich lehrreich, zu beobachten, wie Venus sich jedesmal darauf verhält. Vor der ersten Strophe des Hymnus nimmt sie die Klagen Tannhäusers nicht allzu tragisch. Mit ein paar nichtssagenden Phrasen im Ton einer beleidigten Kokette entgegenet sie ihm, um ihn dann sofort zu einem Preis der Liebe und der Liebesgöttin aufzufordern. Es folgt die erste Strophe des Hymnus, dessen Schluß stets lautet: „Aus deinem Reiche muß ich fliehn, o Königin, Göttin, laß mich ziehn!" Während Tannhäuser vorher nur melancholisch gefragt hatte: „Hör ich sie nie, seh ich sie niemals mehr?" ertönt hier zum ersten Male der feste Entschluß, Venus für immer zu entsagen. Ernsthafter klingt darum schon die Entgegnung der Venus, aber immer noch glaubt sie nur an eine momentane Laune, eine Verstimmung; sie redet ihm zu etwa wie eine Mutter einem verzogenen Lieblingskind und fragt sich selbst: „Worin war meine Liebe lässig?" Tannhäuser erwidert mit noch glühenderem Preis der Liebesgöttin, aber auch — mit noch heftigerem Verlangen nach Freiheit. Nun erst springt Venus leidenschaftlich auf, und, in ihrem tiefsten Gefühl gekränkt, schleudert sie ihm die Worte entgegen:

„Du wagest meine Liebe zu verhöhnen?
Du preisest sie und willst sie dennoch fliehn?
Zum Überdruß ist dir mein Reiz gediehn?"

Venus hat mit feinem weiblichen Instinkt die rechte Lösung des rätselhaften Gebahrens gefunden, wenngleich sie mit der Annahme irrt, Tannhäuser wolle sie verhöhnen: es ist nur der Zwiespalt der Gefühle, der Tannhäuser zu so seltsam widerspruchsvollem Verhalten treibt. Tannhäuser versucht auch einen Augenblick, die Göttin zu besänftigen, indem er sie „schön" nennt und ihren „übergroßen" Reiz als Grund seiner Entfernung angibt, was so eine Art von „Kompliment" für Venus sein soll. Venus läßt sich mit diesen Verlegenheitsredensarten nicht fangen. Sie nennt ihn zwar „Verräter, Heuchler, Undankbarer", verrät jedoch echt weiblich im

gleichen Atemzug, daß sie ihn trotzdem nicht ziehen läßt. Nun aber, da Tannhäuser ihr warm und ehrlich bekannt hat:

„Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
als jetzt, da ich für ewig dich muß fliehn!" —

nun zieht sie andere Saiten auf. Sie weiß: wirkungsvoller als mit Vorwürfen fesselt man einen ungetreuen Mann mit liebenswürdiger Verführung, und hierin ist sie Meisterin. Auf ihren Wink eröffnet sich die holde Grotte:

„Ein Freudenfest soll unsrem Bund entstehen,
der Liebe Feier laß uns froh begehen!
Nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weihn, —
nein! mit der Liebe Göttin schwelge im Verein."

Von ferne tönt der lockende Gesang der Sirenen, und Tannhäuser scheint trunken vor Wonne, unfähig, seinen Entschluß zur Flucht durchzuführen. Venus selbst, Tannhäuser sanft nach sich ziehend, fragt halb scherzend, halb verführerisch: „Mein Ritter, mein Geliebter, willst du fliehn?" und Tannhäuser, aufs äußerste hingerissen, greift mit trunkener Gebärde in die Harfe und preist zum dritten Male Venus' Reize. Kein Zweifel für Venus wie für den naiven Zuschauer: diesmal wird Tannhäuser, umnebelt von Wollust, der Göttin für immer verfallen sein. Und doch — man beachte den großartigen dramatischen Umschlag — stimmt Tannhäuser in der zweiten Hälfte des Hymnus wiederum sein Begehren nach Freiheit an: so fest ist sein Wille, daß er nur einen Augenblick schwankend gemacht, nicht aber gebrochen werden kann. Zum dritten Male ruft er der Göttin entgegen: „Laß mich ziehn!" Und nun tritt auch in Venus eine Veränderung ein: war sie vorher nur liebendes Weib, so ist sie nun hoheitsvoll zürnende Göttin. Prophetisch sieht sie Tannhäusers Elend in der „Welt" voraus: „Was du verlangt, das sei dein Los! Zieh hin!" Sie ahnt, daß er zerknirscht, zertreten einst heimkehren werde. Tannhäusers Stolz schleudert ihr die Worte entgegen: „Nie kehr ich zu dir zurück!" Da — welch neuer, wundervoller Umschwung! — wird die eben noch so hoheitsvolle Göttin wieder zum liebenden Weibe, das sich seiner letzten Hoffnung beraubt sieht („Ha, kehrtest

du mir nie zurück") und darum in höchster Verzweiflung die ganze Welt verflucht: kein Mensch soll mehr Liebe genießen, wenn die Göttin der Liebe selbst vergebens schmachten muß. Und nun kommt die ganz große Steigerung, Venus spielt ihren letzten Trumpf aus:

Venus: Kehr wieder, kehre mir zurück.
Tannhäuser: Nie mehr erfreu mich Liebesglück!
Venus: Kehr wieder, wenn dein Herz dich zieht!
Tannhäuser: Für ewig dein Geliebter flieht!
Venus: Wenn alle Welt dich von sich stößt?
Tannhäuser: Vom Bann werd ich durch Buß erlöst.
Venus: Nie wird Vergebung dir zuteil!
Kehr wieder, schließt sich dir das Heil!
Tannhäuser: Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!

(Venus sinkt mit einem Schrei zusammen und verschwindet. Mit Blitzesschnelle verwandelt sich die Bühne.)

Man beachte, wie in dieser, wenn auch äußerlich kurzen, so doch innerlich gewaltigen Steigerung bereits alle Momente der zukünftigen Entwicklung des Tannhäuserdramas vorausgenommen sind:

„Wenn alle Welt dich von sich stößt" (zweiter Akt).

„Vom Bann werd ich durch Buß erlöst" (Schluß des zweiten Aktes).

„Nie wird Vergebung dir zuteil" (Rom-Erzählung),

„Mein Heil ruht in Maria" (Fürbitte Elisabeths und Opfertod im dritten Akt).

Man kann das Genie des jungen Wagner, der hier intuitiv das Richtige traf, nur noch mehr bewundern, wenn man sieht, wie der ältere Wagner in der Pariser Bearbeitung seine eigene Schöpfung dramatisch verballhornt hat. Meinte doch Wagner zu Rödel: „Wie wenig kann aber der Künstler erwarten, seine eigene Anschauung in der der andern vollkommen reproduziert zu wissen, da er selbst vor seinem Kunstwerke ... wie vor einem Rätsel steht, über das er in dieselben Täuschungen verfallen kann wie der andere!"

Man vergleiche mit der obigen Fassung die folgende, den mitgeteilten Worten entsprechende*):

Venus: Kehr wieder! Kehr mir wieder!
Trau meiner Liebeshuld!
Tannhäuser: Wer Göttin, dir entflieht,
Flieht ewig jeder Huld.

Venus: Nicht wehre stolz dem Sehnen,
Wenn's neu dich zu mir zieht.
Tannhäuser: Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
Nicht such ich Wonn' und Lust.
O Göttin woll' es fassen,
Mich drängt es hin zum Tod!
Venus: Wenn selbst der Tod dich meidet,
ein Grab dir selbst verwehrt?
Tannhäuser: Den Tod, das Grab im Herzen,
durch Buße find ich Ruh'.
Venus: Nie ist dir Ruh' beschieden,
nie findest du das Heil!
Kehr wieder, suchst du Frieden!
Kehr wieder, suchst du Heil!
Tannhäuser: Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!
(Furchtbarer Donnerschlag. Venus verschwindet.)

Immerhin bleibt diese Gegenüberstellung zweier Fassungen auch schon deshalb technisch bemerkenswert, weil sie zeigt, wie ein Meister des Dramas zu verschiedenen Zeiten die gleiche Steigerung einer Szene mit verschiedenartigen Mitteln erstrebte.

Der Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!" bedeutet ohne Zweifel den äußeren Höhepunkt des ersten Aktes, und doch wird dieser innerhalb des gleichen Aktes nochmals durch einen innerlich ergreifenderen überboten. „Elisabeth" heißt das Zauberwort, das den Höhepunkt der zweiten Hälfte des

*) Nach der Fassung der „Gesammelten Schriften und Dichtungen", die die wirklich dichterische Version ist; zur Aufführung in den deutschen Vorstellungen der Pariser Bearbeitung gelangt eine schlechte Rückübersetzung aus dem französischen Text, den Wagner komponierte.

Aktes bedeutet. „Zu ihr, zu ihr" — das klingt nicht mehr wie der Notschrei: „Maria"; hier klopft das Herz Tannhäusers „in süßem, ungestümem Drängen", und das fröhliche Halali ist nur der Widerklang aus des Helden eigener Brust. Daß gleich zu Beginn des zweiten Aktes Elisabeth selbst uns entgegentritt, erscheint als dramatische Notwendigkeit. Ungezwungen fügt sich dieser Auftrittsszene die Aussprache Tannhäusers mit der Geliebten an, deren jungfräuliche Unerfahrenheit weit mehr verrät, als sie selbst sich zu gestehen wagte. Auch der gütige Landgraf will den Schleier des „süßen Geheimnisses" nicht zerreißen, dessen freudige Lösung der Sängerkrieg bringen soll. Ein leiser Schatten hat sich freilich auf all das Glück schon gesenkt: und hier ist es, wo das Tondrama seine Überlegenheit deutlich bekundet: was mit den Mitteln des Wortes nicht darstellbar gewesen wäre, die Nachwirkung des Fluches der Venus: „Suche dein Heil und find' es nie", jenes schaurige Gefühl in Tannhäusers Herzen, daß er noch immer das Band der Liebesgöttin, die er zu vergessen trachtet, nicht zu zerreißen vermochte, jene Vorahnung einer furchtbaren Katastrophe — sie deutet der Musiker in dem Vorspiel zum zweiten Akte mit düsteren Tönen, die den Jubel unterbrechen, ergreifend an. Diese entscheidende Katastrophe, deren Wetterwolken sich bald über Tannhäusers Haupte zusammenballen, tritt mit der Notwendigkeit eines Elementar-Ereignisses ein. Sie geht hier, wie Wagner gegenüber dem „Fliegenden Holländer" ausdrücklich betont, „ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Element angehört."

Über den Sängerkrieg hat Wagner sich in dem bedeutungsvollen Briefe an Hanslick (1. Januar 1847) ausgesprochen: „Je mehr ich mit immer bestimmterem künstlerischen Bewußtsein produziere, je mehr verlangt es mich, einen ganzen Menschen zu machen; ich will Knochen, Blut und Fleisch geben ... Lassen Sie mich deutlicher reden; nichts hat mich

mehr befriedigt als die Wirkung, die in den meisten Darstellungen des ‚Tannhäuser' die ganze Szene des Sängerkrieges auf das Publikum hervorbrachte, ich habe erlebt, daß jeder der einzelnen Gesänge darin mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, daß dieser sich bei den letzten Gesängen und dem schließlichen Ausbruch des Entsetzens der Versammelten auf das ungewöhnlichste steigerte; mich befriedigte diese Wahrnehmung in höchstem Grade, weil mich diese Wahrnehmung größter Naivität des Publikums darin bestätigte, daß jede edle Absicht erreicht werden kann. Die wenigsten können sich klar sein, wem sie diesen Eindruck verdankten, dem Musiker oder dem Dichter. Und mir kann es nur daran liegen, diese Bestimmung unentschieden zu lassen. Ich kann nicht den besonderen Ehrgeiz haben, durch meine Musik meine Dichtung in den Schatten zu stellen, wohl aber würde ich mich zerstücken und eine Lüge zutage bringen, wenn ich durch meine Dichtung der Musik Gewalt antun wollte. Ich kann keinen dichterischen Stoff ergreifen, der sich nicht durch die Musik erst bedingt: mein Sängerkrieg, wenn das dichterische Element darin vorwaltet, war meiner höheren Absicht nach aber auch ohne Musik nicht möglich. Ein Kunstwerk existiert aber auch nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt, dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne, — soweit es irgend in meinen Kräften steht, will ich auch diese beherrschen, und ich stelle meine Wirksamkeit zu diesem Zweck den übrigen Teilen meiner Produktivität fast vollständig zur Seite. In diesem Sinn kann mein Gelingen sich nur in dem unmittelbaren Erfolg der Aufführung, sobald das Fremdartige und Ungewohnte derselben von der größeren Masse überwunden ist, aussprechen, und es beruhigt mich, bei edlem Zweck das Gelingen nur durch edle Mittel erreichbar zu wissen. Wo ich das Gelingen nicht erreicht sehen konnte, erkannte ich stets einen Fehler, nicht jedoch in dem einzelnen Mittel, sondern im wesentlichen Ganzen. Eines ist noch wohl zu erwägen da, wo die Musik mitwirkt, drängt sich dieses mächtig-sinnliche Element so lebhaft in den Vordergrund, daß die Bedingungen ihrer Wirksamkeit als einzig maßgebend erscheinen müssen. Ob nun aber die Musik durch

ihr eigenstes Element imstande ist, überall dem zu entsprechen, was eine Dichtung — so musikalisch sie auch immer sei — darbietet, wage ich noch nicht zu entscheiden ... Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an, das bewußtlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unsrigen fernab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden ..."

Mit den Worten: „Zieht in den Berg der Venus ein" ist der erste große Höhepunkt des zweiten „Tannhäuser"-Aktes erreicht, aber immer noch höher wird die dramatische Spannung getrieben. Alle Frauen fliehen entsetzt, die Männer stürzen sich mit entblößten Schwertern auf den Frevler, da wirft sich die in der allgemeinen Verwirrung unbeachtet gebliebene Elisabeth „mit einem herzzerreißenden Schrei dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Körper". Der Schrei Elisabeths, der mit einem Schlage die Situation ändert, gehört wiederum zu den gewaltigsten Momenten der dramatisch-musikalischen Literatur, so deutlich auch seine Herkunft aus Beethovens „Fidelio" ist. Aber die Steigerung findet auch hier noch nicht ihren Höhepunkt. Über die folgende Situation hat sich Wagner wiederholt ausführlich ausgesprochen. „Nachdem zuvor alles um Elisabeth, die Mittlerin, sich gruppierte, sie den Mittelpunkt einnahm und alle nur auf sie hören oder ihr nachsprechen und singen, stürzt Tannhäuser, der sich seines furchtbaren Frevels inne wird, in die furchtbarste Zerknirschung zusammen, und — als er wieder Worte des Ausdrucks findet, die ihm zunächst noch versagen, weil er wie bewußtlos am Boden liegt — wird er plötzlich zur einzigen Hauptperson, und alles gruppiert sich nun so um ihn, wie zuvor um Elisabeth. Alles übrige tritt zurück, alles begleitet gewissermaßen nur ihn, wenn er singt: „Zum Heil den Sündigen zu führen". Als „den Mittelpunkt des ganzen Dramas, um den sich dieses wie um seinen Kern entwickelt", als den „Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Axe seiner Erscheinung" bezeichnet Wagner diese Stelle, die er bei der Dresdener Uraufführung streichen mußte. Eine Steigerung der äußeren Handlung wird freilich noch einmal

erzielt durch den großartigen Schluß des zweiten Aktes: „Nach Rom!“ Wenn Wagner meinte, daß der dritte Akt nicht mehr entschädigen könne für die Eindrücke, die der zweite zu geben unterlassen habe, so mochte er sich wohl auch darüber im klaren sein, daß die äußere Handlung des „schwierigen“ dritten Aktes gegenüber den gewaltigen Erregungen der beiden ersten Aufzüge etwas im Nachteil ist: der elegische Ton dieses Aktes, angedeutet schon in der herbstlichen Färbung desselben Wartburgtales, das der erste Akt noch im Frühlingsglanze gezeigt hatte, klingt in den einleitenden Szenen Elisabeths und Wolframs mehr lyrisch als dramatisch an, und erst das Erscheinen Tannhäusers „als Wahnsinniger“ greift wiederum mit stärkerer Gewalt ein, um ein Drama im Drama zu schaffen, das bei entsprechendem Vortrag von erschütternder Wirkung ist.

Die Erkenntnis des dramatischen Aufbaues wird vom „Tannhäuser“ ab auch immer entscheidender für das Verständnis der musikalischen Ausführung, obwohl gerade der „Tannhäuser“ ein Übergangsstadium zwischen der vielfach noch „traditionellen Form“ des „Holländers“ und der schon vielmehr dramatischen Gesetzen folgenden Form des „Lohengrin“ darstellt. Aber: „Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt“, schreibt Wagner über den „Tannhäuser“ am 8. September 1850 an Liszt. Bei der dichterischen Gestaltung seiner Stoffe kam es Wagner nun nicht mehr an auf eine entsprechende Ausfüllung der vorgefundenen Opernformen, sondern einzig „auf eine gefühlsverständliche Darstellung des Gegenstandes im Drama überhaupt“. In dem ganzen Verlaufe des Dramas sah er keine andern Abschnitte oder Unterscheidungen mehr möglich als die Akte, in denen der Ort oder die Zeit, und innerhalb der Akte die Szenen, in denen die Personen der Handlung wechseln.

Auf das Gewebe seiner Musik äußerte dieses Verfahren einen ganz besonderen Einfluß hinsichtlich charakteristischer Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive. „Wie im Verlaufe des Dramas die beabsichtigte Fülle einer

entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte notwendig auch der das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Anteil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein jederzeit charakteristisches Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Operngesangsstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete."

Allerdings steckt auch im „Tannhäuser" noch „ein Stück Oper" (er ist ursprünglich als „große romantische Oper" bezeichnet), und das schlimmste Stück dieser Art ist wohl der floskelhafte Schluß des langen „Duetts" zwischen Elisabeth und Tannhäuser. Auch die „Finali" des ersten und zweiten Aktes sind noch im Charakter der „großen Oper" gehalten, wenngleich der Fortschritt dem „Rienzi" gegenüber schon ganz gewaltig ist. Daneben finden sich bereits Stellen, die aufs deutlichste in die Zukunft weisen, und Wagner selbst hat darauf aufmerksam gemacht. Der Meister des „Tristan" erkannte als seine „feinste und tiefste Kunst" die „Kunst des Überganges", und er betont, er sei im „Tannhäuser" zuerst mit steigendem Gefühl von dieser schönen, überzeugenden Notwendigkeit des Übergangs verfahren, indem er zwischen dem Ausbruch des Entsetzens nach Tannhäusers grauenhaftem Bekenntnis und der Andacht, mit welcher endlich Elisabeths Fürbitte gehört wird, einen (auch musikalisch) sehr bedeutungsvoll motivierten Übergang ausgeführt habe, auf den er von je stolz war und der seine überzeugende Wirkung nie verfehlte. Im übrigen steckt wohl am meisten „Zukunftsmusik" in der Erzählung von Tannhäusers Romfahrt. Wie hier die Melodik der Singstimme durchweg der sinngemäßen Deklamation der Dichtung entspricht, wie das Orchester einen erhöhten Anteil an der Ausgestaltung eben dieser Deklamation erhält, das ist alles so durchaus neu, so ganz persönlich dem Meister eigen, daß hier die Grenzlinie des dramatisch-musikalischen Neulandes deutlich erkennbar ist. Über-

haupt erscheint die Ausgestaltung der orchestralen Sprache als eines der Hauptmerkmale des „Tannhäuser". Seine Orchestermittel gehen, wenn man von der allerdings sehr umfangreichen Bühnenmusik absieht, nicht allzusehr über das Orchester des „Holländer" hinaus; bemerkenswert ist nur die Hinzufügung einer Baßklarinette und einer dritten Trompete sowie die starke Vermehrung der Schlaginstrumente (2 Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 Tamburin und 1 große Trommel). Indes ist die Verwendung dieser Mittel doch von der orchestralen Behandlung im „Holländer" wesentlich verschieden. Darum förderte Wagner hier auch sehr starke Besetzung des Streichkörpers, um gegenüber der Tonfülle der Blasinstrumente das richtige Gleichgewicht herzustellen. Doch Wagner war sich auch beim „Tannhäuser" noch darüber klar, zu experimentieren: „Daß wir das Höchste und Wahrste der Oper — nicht für ihren rein musikalischen Teil, sondern als dramatisches Kunstwerk im ganzen — bei weitem noch nicht erreicht haben, muß unbezweifelt bleiben, und in diesem Sinne ... gelten mir meine jetzigen und nächsten Arbeiten nur als Versuche, ob die Oper möglich sei?" So schrieb Wagner am 1. Januar 1847 an den Studiosus Eduard Hanslick, der später einer seiner eifrigsten Gegner wurde. Das war, während Wagner gerade am „Lohengrin" zu arbeiten begonnen hatte, dessen Partitur erst Ende März 1848 vollendet vorlag.

Mit diesem „Lohengrin", so bekannte Wagner, habe er die im „Fliegenden Holländer" eingeschlagene Richtung erst mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung geführt. Als besondere Wesenheit der Lohengrin-Partitur bezeichnete Wagner in einem Briefe an Zigesar (9. September 1850), „daß sie sich als ein in allen Teilen zusammenhängendes Ganzes, nicht als ein aus mannigfaltigen Teilen zusammengesetztes Verschiedenartiges darstellt. Der Autor dieses Werkes will nicht nur durch die Wirkung einzelner Musikstücke glänzen, sondern die Musik in ihm überhaupt nur als das gesteigertste und umfassendste Ausdrucksorgan für das, was er ausdrücken wollte, — das Drama, verwendet haben." Am „Tannhäuser" hatte Wagner die Erfahrung ge-

macht, daß sein Theatererfolg „bisher nur auf einem Gefallen an lyrischen Details" beruhte; er glaubte, dies sei beim „Lohengrin" unmöglich, täuschte sich aber hier wiederum. Er bekämpfte dies „opernmäßige" — ihm undramatisch dünkende — Gefallen an lyrischen Details Zeit seines Lebens, verkannte aber, daß es sich hier um ein psychologisches Moment handelt, auf dem der eigentliche musikalische Bühnenerfolg immer beruht und auch beruhen muß. Allerdings darf nur die dramatische Wirkung eines musikalischen Teilstückes den Erfolg begründen, nicht aber die rein lyrische. Immerhin: ist es etwa ein Zeugnis gegen Wagners Begabung als Opernkomponist, wenn z. B. das im Drama so ausgezeichnet gestellte, dort gar nicht „eingeschoben" wirkende „Lied an den Abendstern" auch außerhalb dieses Zusammenhanges seine Wirkung auf das große Publikum ausübt? Merkwürdig: was andere dramatische Komponisten (man denke etwa an Verdi) als Zeichen des großen Erfolges anzusehen gewohnt waren, das ärgerte Wagner.

Für die Entwicklung Wagners, der die dramatische Musik jenseits des „Lohengrin" erst auf die heute „moderne" abschüssige Bahn brachte, ist nichts charakteristischer als ein Brief vom 17. Januar 1849 an Freiherrn von Biedenfeld: „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpflichen Reichtums der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich das Drama, will. Ich sage: will, um mein Streben zugleich mit anzudeuten; ob ich es kann, das vermag ich allerdings nicht zu beurteilen, und wenn ich mich irre, kann dies nur infolge meiner schwachen Befähigung, nicht aber meines richtigen Willens sein." Hält man sich diesen Ausspruch vor Augen, dann begreift man so manches, was einem in der weiteren Entwicklung Wagners sonst unbegreiflich schien. Die Musik war für ihn nur ein Ausgangspunkt, kein Ziel (wie für Mozart); sie war für ihn nur Mittel zum Zweck, nicht (dramatischer) Selbstzweck. Er war daher nicht geneigt, „opernmäßig" die Forderungen der Musik mit denen des Dramas zu vereinigen, sondern er tyrannisierte mit seinem unbeugsamen Willen die Musik so lange, bis sie völlig in die Knechtschaft des Dramas geriet.

Im „Lohengrin" war dem noch nicht so. Zwar meinte Liszt: „Im Lohengrin nimmt die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwimmt über den Wassern, es wird Licht." Doch das ist nur scheinbar: Die alte Opernwelt feiert geradezu ihren Triumph im „Lohengrin", aber Wagner nimmt hier von ihr Abschied gleich seinem Helden, der die geliebte Elsa verlassen muß. Das Herz bricht ihm, aber — er nimmt dennoch Abschied. Mußte er Abschied nehmen? Als Mensch sicher nicht, nur als Halbgott. Doch Wagner wollte ja fortan Übermensch sein. Ein Freund, Dr. Hermann Franck, dessen Geist und Wissen Wagner hochschätzte, meinte schon damals, Lohengrin sei „eine kalte, verletzende Erscheinung, die eher Widerwillen als Sympathie zu erwecken vermöge". Tatsächlich entwarf Wagner daraufhin eine veränderte Lösung, wonach es Lohengrin verstattet sein sollte, seiner enthüllten höheren Natur sich zugunsten des weiteren Verweilens bei Elsa zu begeben. Aber Wagner selbst war vom Anfange her, beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe bereits die Idee der Trennung als das „Eigentümliche, besonders Bezeichnende" erschienen, und nachdem er nunmehr jede andere Möglichkeit durchlaufen hatte, litt er „wirklichen, tiefen — oft in heißen Tränen entströmenden — Jammer", als er die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand.

Genau genommen spielt sich die Lohengrintragödie wie die des „Holländer" und „Tannhäuser" wiederum nur zwischen drei Personen ab: Lohengrin, Elsa und Ortrud, da Telramund stets nur die Aufträge Ortruds vollführt. Die Gestalt König Heinrichs, so prächtig sie auch charakterisiert ist, geht letzten Endes nicht allzusehr über eine Repräsentationsrolle hinaus, und ähnelt in mancher Hinsicht sehr dem Landgrafen im „Tannhäuser". Ganz zur stummen Nebenperson geworden ist der junge Herzog von Brabant, um dessentwillen doch der Konflikt ausbricht. Wagner hatte allerdings ursprünglich die Absicht, ihn ein kleines Lied nach seiner Entzauberung singen zu lassen, und dieses Liedchen („Leb wohl, du wilde Wasserflut" usw.) war sogar schon in Musik gesetzt und hat sich im Stammbuch einer

Freundin Wagners erhalten. Nicht aufgenommen in die Partitur wurde es hauptsächlich deshalb, weil Wagner fürchtete, die kleine Rolle werde von den Theatern unzulänglich besetzt werden und somit den ergreifenden Schluß gefährden. Auch drängt ja die Handlung zu raschem, entschiedenem Abschluß. Aus diesem Grunde fiel später der zweite Teil der Gralserzählung fort, der vollständig ausgeführt und in den ersten autographierten Exemplaren der Partitur enthalten war. Nach den Worten: „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt" folgten noch 21 Zeilen (56 Takte). Wagner bestimmte schon vor der Uraufführung, daß dieser allerdings die Komposition nachträglich klärende Abschnitt, der „einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß" (an Liszt, 2. Juli 1850), fortfalle.

Gegenüber den zahlreichen Änderungen, die Wagner nachträglich am „Tannhäuser" vornahm, ist es bezeichnend, daß der Meister am „Lohengrin" niemals mehr etwas zu ändern fand: seine Arbeit war hier viel stetiger und sparsamer gewesen. Insbesondere betonte er später, daß er „mit noch größerer Treue als beim ‚Tannhäuser' in der Darstellung der historisch-sagenhaften Elemente" verfahren sei, „durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte". Immer war es nur der Stoff, der in allen Richtungen die Form bestimmte. „Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben."

Diese Deutlichkeit offenbart sich insbesondere in der wundervoll klaren dramatischen Gliederung des Werkes. Die Personen des „Lohengrin"-Dramas lassen sich mit der größten Leichtigkeit in Spiel und Gegenspiel scheiden. Genau genommen spielt sich die Handlung des Dramas nur zwischen zwei Personen ab: Elsa und Ortrud. Von Ortrud geht die furchtbare Anklage des Brudermordes aus, sie ist auch die Anstifterin des Verhängnisses im zweiten und dritten Akte und weiß schließlich gar die arglose Elsa derart zu betören, daß sie mit Ortrud beinahe gemeinsame Sache macht. Telramund ist nur das Werkzeug Ortruds, und auch Lohengrin, obwohl er nominell der Held der Handlung ist, bedeutet doch

— dramatisch-technisch betrachtet — nur den höchsten Ausdruck der Reinheit Elsas, die deshalb durch Lohengrin des Schutzes des heiligen Grals für würdig erachtet wird. Lohengrin ist so gewissermaßen nur die personifizierte Hilfe aus schwerer Anklage. In Wirklichkeit spielt sich natürlich das Drama derart ab, daß Lohengrin und Elsa, Telramund und Ortrud sich sichtbar gegenübertreten und somit die Niederlage Telramunds im ersten Akt zugleich den Sieg Elsas und die Besiegung Ortruds in sich schließt. Das Zünglein an der Wage ist König Heinrich, der als höchste richterliche Gewalt über den Parteien thront. Der Heerrufer ist nur ein untergeordneter Helfer des Königs, gewissermaßen dessen lebendiger „Staatsanzeiger", und der junge Herzog Gottfried, dessen Schicksal den Ausgangspunkt und Schluß des Dramas bildet, ist gar zur stummen Nebenfigur herabgesunken. Mit Ausnahme des jungen Herzogs führt Wagner alle Personen schon im ersten Akt ein, und doch — wie verschieden werden sie eingeführt. Zu Beginn befinden sich außer dem Chor, dem im Verlauf des Dramas die wichtige Aufgabe der Gefühlsresonanz zufällt, auf der Bühne bereits: König Heinrich, der Heerrufer, Telramund und Ortrud. Nun ist es außerordentlich wichtig, daß Wagner im ersten Akt zwar sämtliche Hauptpersonen auftreten läßt, aber eine, die wichtigste Person des Gegenspiels, Ortrud, nur sehr wenig exponiert, und zwar hauptsächlich durch Gebärden. Ortrud hat nur ganz zuletzt im Ensemble einige dramatisch nicht gerade bedeutende Worte, die zudem im großen Jubel des Finale spurlos untergehen. Im übrigen ist der Zuschauer auf die Vermutung angewiesen, daß sie die treibende Kraft von Telramunds Anklage sei, zur Gewißheit wird dies aber erst im zweiten Akt. Es ist ein Meisterzug Wagners, daß er die Exposition des Ortrud-Charakters erst zu Beginn des zweiten Aktes, und zwar ins Dunkel, verlegt, und auch musikalisch-tonal ist diese Exposition mit ihrem düsteren Fis-Moll (der Parallele der Lohengrin-Tonart A-Dur) ein scharfer Kontrast zum ersten Akt. Wird also somit die Exposition des Ortrud-Charakters bis zum Beginn des zweiten Aktes aufgespart, so ist die Art und Weise, wie Wagner die übrigen Personen des Dramas im Laufe

des ersten Aktes exponiert, um so lehrreicher. Der erste Aufzug enthält nur drei Szenen, und von diesen Szenen hat jede ihren Helden: Telramund, Elsa, Lohengrin. Die dramatische Steigerung dieser drei Szenen läßt sich fassen in die Worte: Anklage, höchste Bedrängnis der hilflosen Angeklagten, Ankunft des Retters, Sieg der gerechten Sache. Die erste Szene ist die Szene der Spannung, die zweite eine Szene der Steigerung, die dritte die Szene der Lösung. Dieser erste Akt ist gewissermaßen ein Drama im Drama, durchaus in sich abgeschlossen — bis auf das wiederum spannende Frageverbot, das auf neue Konfliktmöglichkeiten hinweist. Doch dies nur nebenbei. Ich habe die erste Szene als die des Telramund bezeichnet, obwohl König Heinrich beginnt und eine breite Exposition gibt. Allein dieses „Exposé“ des Königs hat doch nur allgemein einleitende Bedeutung. Obwohl Wagner diese Rede gleich zur Exposition des Königscharakters benutzt, beginnt das höhere dramatische Interesse doch erst mit den Worten Telramunds, der zuvor vom König als „aller Tugend Preis“ gerühmt wird, dessen Anklage also in den Augen des Königs, der Mannen und — nicht zu vergessen! — des Zuschauers das schwerste Gewicht haben muß. Ein sehr geschickter kleiner Expositionszug zeigt sich darin, daß zwar eigentlich nur Friedrich exponiert wird, dennoch aber eine Wendung seiner Rede auf Ortrud hinweist, die er in bedeutsamer Weise dem König vorstellt. Der Anklage des Brudermordes läßt Telramund die nicht geringere der geheimen Buhlschaft mit einem unbekannten Ritter folgen. Aufs höchste gespannt warten wir der Frau, die so furchtbar beschuldigt ist, und die feierliche Umständlichkeit, mit der der König, die Mannen und der Heerrufer verfahren, erhöht noch die Spannung des Zuschauers. Daß Wagner hier Ortrud nicht reden läßt, hat noch einen weiteren Grund: die erste Szene ist ausschließlich maskulin gefärbt, sie starrt von Waffen, ist ein Gericht der Männer. Nun erst soll das weibliche Element in Erscheinung treten, und schon der Auftritt Elsas in sehr einfachem Gewande, in die Farbe der Unschuld gekleidet, ergibt, namentlich auf dem Untergrunde der Musik, bei den Zuschauern eine

günstige Stimmung, der die furchtbare Anklage Telramunds keinen Augenblick mehr standhält. Wir fühlen: dies Mädchen ist sicher rein von Blutschuld und Buhlschaft; mag auch Telramund ein Ehrenmann sein, etwas stimmt hier nicht. Das sagt sich — nicht verstandesmäßig, sondern mitfühlend — der einfachste Theaterbesucher, und gerade diese Wirkung ist's, die der Dramatiker braucht. Wir sollen Partei nehmen, aber nur mitfühlend, nicht mitstreitend, und wir haben vom ersten Augenblick an Sympathie mit Elsa. Diese Sympathie wird noch erhöht durch ihre bescheidenen Gebärden, ihren Verzicht auf Verteidigung und ihre ersten traurigen Worte: „Mein armer Bruder." Der vollkommenste Eindruck rührendster Hilflosigkeit! Aber Elsa ist doch nicht so hilflos, wie ihre Feinde wähnen: in heißem Gebet hatte sie eine Vision, hilfreich nahte ihr „in lichter Waffen Scheine" ein herrlicher Ritter, und ihn will sie zum Streiter haben. Für den König und alle Mannen ist nun auch kein Zweifel mehr; Elsa ist unschuldig. „Friedrich, du ehrenwerter Mann, bedenke wohl, wen klagst du an?" mahnt der König, der immer noch nicht an Telramunds Ehrenhaftigkeit zu zweifeln wagt. Aber Telramund faßt Elsas Bekenntnis nur als Beweis ihrer Schuld auf; er ist ein rauher Krieger, nicht gewohnt zu disputieren: das Schwert allein verteidigt seine Ehre, und er fordert ritterlich jeden heraus, mit ihm für Elsa zu streiten. Doch kein Brabanter getraut sich. Auch des Königs Weisheit ist zu Ende, nur Gott kann den Streit entscheiden. Feierlich gelobt Telramund, einzustehen für seine Klage auf Leben und Tod. Auch Elsa legt ihr Geschick in Gottes Hand: der fremde holde Ritter soll ihr Streiter sein. Zum Lohn bietet sie ihm Herz, Hand und Krone dar. Hohe Spannung: wird der Ritter erscheinen? Erstes Signal: er erscheint nicht. Telramund triumphiert schon. Zweites Signal: langes, gespanntes Stillschweigen. „In düstrem Schweigen richtet Gott", meinen alle Männer. Kein Zweifel mehr, Elsa ist gerichtet. Und nun beachte man, wie aus diesem allertiefsten Tiefstand heraus eine gewaltige, unerhörte Steigerung entwickelt wird. Elsas letztes Gebet ergibt den Übergang musikalisch (vom trüben As-Moll zum strahlenden A-Dur)

und dramatisch: „Wie ich ihn sah, sei er mir nah." — Kaum sind diese Worte gesungen, da ertönt der erste entzückte Ausruf der Tenöre: „Seht! Seht! Ein seltsam Wunder!" Großartig ist die dramatische Disposition der Ankunft Lohengrins, bei der die von allem Schematismus freie, individuell belebte Verwendung des Chores auffällt. Wie die Gruppen erst einzeln immer erregter sich die Kunde zuraunen, wie ihr Entzücken immer mächtiger anschwillt, bis sich alle in den Ruf vereinen: „Ein Wunder!", das gehört zum Gewaltigsten, was die Bühne je gesehen. Prachtvoll ist, daß die ganze jubelnde Bewegung hier ausschließlich von der Masse ausgeht, während die Hauptpersonen zwar im Vordergrund der Bühne bleiben, aber doch je nach ihrer Stellung zum Erscheinen des Ritters ihren Gefühlen Ausdruck geben. Der König, gemäß seiner Richterschaft, übersieht von erhöhtem Standpunkt aus alles: Friedrich und Ortrud sind zunächst durch Schreck und Staunen gefesselt; Elsa, die mit steigendem Entzücken den Ausrufen der Männer gelauscht hat, wagt sich zunächst nicht umzublicken und schreit erst im letzten Augenblicke bei Lohengrins Anblick laut auf. In sprachlosem Erstaunen blickt Telramund auf Lohengrin, indes Ortrud, die während des Gerichts in kalter, stolzer Haltung verblieben, beim Anblick des Schwans in tödlichen Schreck gerät. Wir sind auf dem Höhepunkt des Aktes: der Retter ist da, und seine leuchtende Gestalt verheißt der guten Sache Sieg: als „gottgesandten Mann" begrüßen ihn die Ritter. Mit lebhafter Anteilnahme verfolgt man nun jede einzelne Handlung des Helden: zunächst seinen Abschied vom Schwan, hinter dem sich, wie Ortruds Schreck verrät, ein Geheimnis verbirgt (er ist der von Ortrud verzauberte junge Herzog), dann Lohengrins prophetische Begrüßung des Königs und schließlich die unfehlbare Sicherheit, mit der er die nie gesehene Elsa anredet. Doch nicht bedingungslos darf Lohengrin der Fürstin beistehen — und hier ist der Angelpunkt des gesamten Dramas: zweimal mit höchstem Nachdruck schärft Lohengrin das Frageverbot ein, und Elsa spricht das Urteil über sich selbst, wenn sie anerkennt: „Wie gäb es Zweifels Schuld, die größer, als die an dich den Glauben raubt?" Lohengrin, jetzt nicht mehr

Gottmensch, sondern nur noch entzückter Mann, erhebt darauf Elsa mit dem Bekenntnis seiner Liebe zu sich. Als Verlobter Elsas verkündet er laut deren Unschuld gegenüber Telramund, und selbst die Freunde des Grafen mahnen diesen ab, mit dem Gottgesandten zu kämpfen. Doch Friedrich, ein Ehrenmann, will „lieber tot als feig" sein, und mit Heftigkeit verficht er den Glauben, Lohengrin sei ein Zauberer. So bleibt nichts übrig als das Gottesgericht, das mit großer Feierlichkeit unter Gebeten vorbereitet wird. Wiederum höchste Spannung, da der Kampf eine Zeitlang unentschieden wogt, bis endlich Lohengrin mit einem weit ausgeholten Streich den Grafen niederstreckt. Man erwartet, daß Lohengrin den Gegner tötet, doch er schenkt ihm das verfallene Leben, um durch Reue die Schuld zu büßen. Auch dies ist eine Wendung, die ebenso wie das Frageverbot kommende Konflikte vorbereitet. Der nachfolgende Jubel aller mit Ausnahme Ortruds und Telramunds gibt dem prachtvoll aufgebauten Akt einen glänzenden Abschluß.

Die „Handlung" hat gesiegt, die Träger der „Gegenhandlung" scheinen zerschmettert am Boden zu liegen — aber, und dies ist echtes Drama, sie scheinen es nur, und sind es nicht. Wären sie es wirklich, dann wäre mit dem ersten Akt ja das Drama innerlich und äußerlich zu Ende. Die Fortsetzung der äußeren Handlung beruht auf der Frage: „Was tun nun Friedrich und Ortrud?" die Fortsetzung der inneren Handlung aus den Konflikten, in die Elsa durch Lohengrins Verbot gebracht wird. Die Frage nach dem Verbleib des jungen Herzogs, die doch den Anlaß zu dem ersten Konflikt gegeben, scheint nun endgültig abgetan und wird erst ganz am Schluß des Dramas, als beinahe schon niemand mehr daran denkt, gelöst. Die Hauptfrage des Dramas lautet also nicht mehr: „Wo ist der junge Herzog?" — so wichtig dies auch an für sich ist —, sondern: „Wird Elsa ihr Versprechen halten?"

Auch der Aufbau der beiden folgenden Akte, die an lyrischen Ruhepunkten reicher sind, vollzieht sich mit unerbittlicher Konsequenz, nirgends tote Punkte aufweisend. Großartig sind insbesondere die Kontrastwirkungen innerhalb des

zweiten und dritten Aktes, die, beide den Gegensatz von Nacht und Tag in sich bergend, diesen in ganz verschiedener Art zum Ausdruck bringen. Ergreifend ist die Parallele der zweiten Hälfte des dritten Aktes mit dem ersten Akt: dort Lohengrins Ankunft, hier Lohengrins Abschied am Ufer der Schelde.

Alle diese dramatischen Vorzüge des „Lohengrin“ werden aber erst deutlich, wenn man das vollständige, mit Musik ausgeführte Werk ins Auge faßt.

Eine wunderbare stilistische Einheit (allerdings auch rhythmische Monotonie) herrscht in diesem Werk, eine Ausgeglichenheit zwischen Wollen und Können, zwischen dramatischer Absicht und musikalischer Ausführung, zwischen Singstimmen und Orchester, ein Ebenmaß in den Verhältnissen, wie es dem Meister selbst bisher zu erreichen noch nicht vergönnt war. Jetzt erst hatte Wagner „die Sprache der Musik vollkommen erlernt“; „ich hatte sie inne wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdrucks sorgen: er stand mir zu Gebote, ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzuteilen“. Im „Tannhäuser“ geht die starke Wirkung des Werkes hauptsächlich von seinen rein dramatischen Qualitäten aus, im „Lohengrin“ gewinnt außerdem die musikalische Ausführung derart an Schönheit und Eigenart, daß Wagner klagen konnte, man habe „doch eigentlich vor lauter Musik die Oper gar nicht recht zu Gesicht bekommen“.

Indessen fließen die musikalischen Neuerungen des „Lohengrin“ durchaus nur aus dem dramatischen Endzweck: der Meister selbst erkannte gerade an diesem seinem Werke, daß bei ihm die musikalischen Themen „immer im Zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung“ entstehen. Noch auffallender als die harmonischen Neuerungen des „Lohengrin“ ist seine Instrumentierung für die Zeitgenossen gewesen. Außer der sehr stark besetzten Bühnenmusik weist das Orchester folgende Instrumente auf: Streichorchester in starker Besetzung (mindestens 20 Violinen), 3 große

Flöten (3. auch Pikkolo), 3 Oboen (3. auch Englisch-Horn), 3 Klarinetten (3. auch Baßklarinette), 3 Fagotte, 3 Posaunen, 1 Tuba, 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Pauken, Becken, Triangel, Tamburin. Schon bei dieser Aufzählung fällt die Dreiheit der Bläser auf, die in der Tat dem Meister zu ganz besonderen Zwecken diente. Sie ermöglicht es ihm, Dreiklänge durch eine Instrumentenfamilie darzustellen und somit einen bisher ungeahnten Wechsel des Kolorits zu erzielen. Aber nicht nur die Bälser teilt er so in Gruppen, die sich gegenübertreten und sich ablösen, auch die Streichinstrumente erscheinen — wie das schon vor Wagner von andern Meistern ausnahmsweise eingeführt war, — fast stets in mehrfacher Teilung, und die zauberhaften Sphärenklänge des Vorspiels werden durch eine Gegenüberstellung von 4 Soloviolinen mit der Masse der übrigen ebenfalls vierfach geteilten Violinen eingeleitet. Ähnlich behandelt Wagner den sehr stark zu besetzenden Chor (mindestens 40 Männer); er ist in ähnlicher Weise individualisiert und teilt sich in einzelne Gruppen, die insbesondere im ersten Akt sich ablösen und doch wieder zu einem großen Ganzen vereinigen, ein Verfahren, das von der stereotypen Opernchorbehandlung, die auch im „Lohengrin" stellenweise noch zu finden ist (besonders im zweiten Akt), sich scharf unterscheidet. Hatte Wagner bereits im „Tannhäuser" die Bezeichnung besonderer Situationen oder Persönlichkeiten durch wiederkehrende, veränderungsfähige Themen versucht und dieses Verfahren im „Lohengrin" noch weiter ausgestaltet, so tritt als Besonderheit dieses Werkes die Charakterisierung nicht nur durch melodische, sondern auch durch klangliche Eigentümlichkeiten hervor, die mit bestimmten Tonarten in eigenartige Beziehung gebracht sind. Die Haupttonart des „Lohengrin" ist A-Dur (schon im „Tannhäuser" konnte man E-Dur als Venusberg-Tonart deutlich wahrnehmen), und dieses A-Dur kehrt jedesmal bedeutsam bei Lohengrins Gegenwart wieder: es ist gewissermaßen die Tonart des Grals, dessen überirdische Herkunft durch hohe Violinen gekennzeichnet wird. Dem A-Dur entspricht, bevor Lohengrin wirklich erscheint, As-Dur, gewissermaßen ein verschleiertes

A-Dur: wie in nebelhafter Ferne erblickt Elsa den nahenden Retter, dessen lebendige Gegenwart erst das strahlende A-Dur mit sich bringt. Und wenn Lohengrin scheidet, so wendet sich die Tonart nach Moll: in A-Moll klingt traurig Lohengrins Thema beim Abschied. Die Gegenspieler, Ortrud und Telramund, erhalten sinngemäß die Paralleltonart von A-Dur, Fis-Moll, als Symbol; Englisch-Horn und Baßklarinette geben dieser düstern Tonart eine unheimliche Färbung. Im strahlenden C-Dur der Trompeten prangt majestätisch der Heldenkönig Heinrich, während Elsa durch weiche Holzblasinstrumente und die liebliche Tonart B-Dur musikalisch dargestellt wird. Natürlich sind alle diese Charakterisierungen frei von Schablone und durchaus der Situation angemessen. Frühe schon wurde die Meisterschaft der orchestralen Farbenmischung im „Lohengrin" von kundigen Beurteilern gerühmt: „ein einziges unteilbares Wunder", aus dem man unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Kombination hervorheben könne, nennt Liszt im Jahre 1850 den „Lohengrin". Zum ersten Male hatte Wagner, der ursprünglich wieder eine regelrechte Ouvertüre schreiben wollte, die alte Ouvertürenform hier verlassen und ein „Vorspiel" geschaffen, das wirklich ein dramatisches Vorspiel zur Handlung darstellt und nicht mehr die Idee der Handlung selbst zusammengedrängt gibt, wie das noch im „Holländer" und „Tannhäuser" der Fall gewesen war. Dieses große Krescendo und Diminuendo stellt nach Wagners ausführlichem Programm (Ges. Schr. Band 5) „die wunderwirkende Danieder kunft des Grals im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen" dar. Den „Gral" selbst, den Wagner noch einmal im „Parsifal" *) in den Mittelpunkt eines Werkes stellen sollte, erklärt der Meister als „das kostbarste Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem sein Blut **), da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in

*) Im „Lohengrin" hat Wagner noch die mittelalterliche Schreibweise: „Parzival".

**) „Sangue réale" – woraus: San Greal, Sankt Gral: der heilige Gral entstand.

lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde". In diesen Bannkreis führen die Sphärenklänge des „Lohengrin" mit zauberhafter Gewalt ein.

Liszt schuf dem „Lohengrin" seine erste Heimstätte. Mit der „umständlichsten Vorsicht" bereitete er eine Aufführung vor, die am 28. August 1850 zur Feier von Goethes Geburtstag in Weimar stattfand, während der Flüchtling Wagner, zum erstenmal der Erstaufführung eines seiner Werke fern, auf dem Rigi weilte. Von der Aufführung, die Liszt als „verhältnismäßig befriedigend" bezeichnete, hörte Wagner, sie sei in allen Nebendingen recht gut gewesen; die Hauptsache — die Darstellung auf der Bühne — sollte aber matt und durchaus ungenügend ausgefallen sein. Das Publikum verstand wenig davon, zumal da die Vorstellung infolge der Dehnung aller rezitativartigen Stellen durch die Sänger beinahe fünf Stunden dauerte, worüber Wagner lebhaft erschrak. Es dauerte infolgedessen sehr lange, bis „Lohengrin" auf den Bühnen durchdrang. Allmählich hat jedoch „Lohengrin" selbst den „Tannhäuser" überflügelt, und gegenwärtig ist er zweifellos die beliebteste Schöpfung Wagners. —

Warum gab Wagner nun die Opernform auf, gerade nachdem er seine beliebteste Oper geschaffen hatte?

Die Antwort auf diese Frage gibt das denkwürdige Revolutionsjahr 1848/1849, dieser Hauptwendepunkt im Leben und Schaffen Wagners. Daß Wagner erst durch die nach seinem Wohnsitz Dresden übergreifende politische Revolutionsbewegung dazu bestimmt wurde, auch künstlerisch „Revolution" zu machen, geht daraus hervor, daß „Siegfrieds Tod" (also die ursprüngliche Fassung der „Götterdämmerung"), das zuerst gedichtete Drama der späteren Nibelungen-Tetralogie, nach seiner Vollendung am 28. November 1848 noch die Bezeichnung „Eine große Heldenoper" empfing. Wagner gedachte also, stilistisch hier die Bahn des „Lohengrin" fortzusetzen. Dies zeigt auch die Anlage des Textbuches ziemlich deutlich. Es kam damals zwar schon zu vereinzelten musikalischen Skizzen, doch hat Wagner diese nicht mehr verwendet, weil er ja erst fast drei Jahrzehnte später und nach ganz andern Prinzipien die Komposition

dieses Werkes schuf. Er hielt damals auch die Opernform für durchaus nicht unvereinbar mit gewissen deklamatorisch-orchestralen Grundsätzen. Denn als sein Freund Fischer fragte, wie solch ein Textbuch denn komponiert werden könne, sprach Wagner nur von „bedeutsamer Beteiligung des Orchesters an dem dramatischen Ausdruck und daß das Wort von der Bühne aus mehr vorherrschen müsse als bisher". Ob Wagner dies Prinzip damals schon allgemein proklamiert wissen wollte, erscheint mir sehr zweifelhaft; ich glaube, daß er lediglich diesen Stoff so zu behandeln beabsichtigte. Dies geht aus einer andern Äußerung deutlich hervor. Wagner meinte, er habe in künstlerisch formeller Hinsicht nach Vollendung des „Lohengrin" noch eines aufzufinden gehabt: „eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, der Sprache selbst. Hierzu sollte ich nun auch gelangen, und zwar nicht durch Umkehr auf meiner Bahn, sondern durch konsequente Verfolgung meiner eingeschlagenen Richtung, deren Eigentümlichkeit darin bestand, daß ich nicht aus der Form — wie fast alle modernen Künstler — sondern aus dem dichterischen Stoffe meinen künstlerischen Trieb bildete." Dieser Ausspruch erklärt so manches: Wagner kam nur deshalb dazu, in „Siegfrieds Tod", der doch noch eine „große (Helden-) Oper" sein sollte, die Opernform noch freier als im „Lohengrin" zu behandeln, weil er den Stoff nicht anders bewältigen konnte; und wenn er eine neuartige „rhythmische Belebung" der Melodie proklamierte, so geschah dies lediglich deshalb, weil er den Stabreim als seinem Stoffe gemäß ansah. Schon hieraus ersieht man, wie verkehrt es ist, das Nibelungenprinzip als „allgemein gültig" hinzustellen, und einer der größten Fehlschlüsse Wagners war es auch, den Nibelungenstil als Grundlage seiner späteren Werke anzunehmen; sind doch sogar die stofflich ganz fernstehenden „Meistersinger" stark von diesem Stil beeinflußt worden (nicht immer zu ihrem Vorteil, während „Tristan" und „Parsifal" ihm aufs engste verwandt sind.) Wie opernhaft Wagners zunächst durchaus dekorative Phantasie gerade damals — beim Entwurf der Nibelungen — noch arbeitete, bezeugte kein Geringerer als

Gustav Freytag, der Dichter des klassischen deutschen Lustspieles „Die Journalisten" und Verfasser der berühmten „Technik des Dramas". In seinen „Erinnerungen" (Leipzig 1887) berichtete Freytag: „Wagner erzählte mir im Herbst 1848, daß ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftigte, die in der germanischen Götterwelt spielen sollte; der Inhalt aus der nordischen Heldensage stand ihm noch nicht fest (!), aber was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten. Diese Wirkung schilderte er mit großem Feuer." ‚Warum wollen Sie die armen Mädchen an Stricke hängen, sie werden Ihnen in der Höhe vor Angst schlecht singen', fragte Freytag. „Aber das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe waren für ihn gerade das Lockende, was ihm die Stoffe aus dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte. Nun ist für einen Schaffenden nichts so charakteristisch als das Ei, aus welchem sein Vogel herausfliegt. Die Freude an den unerhörten Dekorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille ‚Leitmotiv' seines Schaffens erschienen." Diese im Jahre 1887 veröffentlichte Bemerkung stimmt genau überein mit so manchen andern Beobachtungen.

„Es muß anders werden, so darf es nicht bleiben", lautete nun Wagners Parole, und dies „anders werden" bezog er nicht nur auf die Politik, sondern auch auf seine Kunst. In seinem Haß gegen alle „Konvention" warf er von nun an nicht nur das Wort Oper über Bord; er wollte auch dem Begriff ein Ende machen und suchte ihn durch allerlei höhnische Definitionen in Mißkredit zu bringen. Wie durchaus negativ damals seine Geistesrichtung war, zeigt ein Brief an Uhlig (27. Dezember 1848): „Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist. Dies ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein."

Was hatte nun Wagner eigentlich gegen die „Oper"? Warum wütete er so gegen eine Kunstgattung, die er doch selbst als seinen „Ausgangspunkt", als den „eigentlichen

Mutterschoß seiner konzeptiven Kraft" bezeichnen muß? Die Antwort auf diese Fragen geben zunächst die Züricher theoretischen Schriften, die Liszts Freundin, die Fürstin Wittgenstein, mit feinem weiblichen Instinkt als „ces grandes bêtises" bezeichnete. Erst mit dem großen Werke „Oper und Drama" begann der politische Nebel von Wagner etwas zu weichen, und er fand die theoretische Formulierung seiner künstlerischen Absichten. Die „Mitteilung an meine Freunde" (eine der schönsten Schriften Wagners) und das sehr gehässige „Judentum in der Musik" (gegen Meyerbeer) vervollständigten die Reihe dieser Schriften, aus deren Gesamtheit wir Wagners neue Stellung zum Opernproblem entnehmen können.

Wagner bekämpft — aus seinen damaligen sozialen Theorien heraus — vor allem die Oper als gesellschaftliche Unterhaltungskunst; für ihn bedeutet es „zivilisierte Versunkenheit, modern christlicher Stumpfsinn", wenn der von seinem Tagewerk ermüdete Mensch des Abends in der Oper Erholung, Unterhaltung oder gar Zerstreuung sucht.

Wagner will hierzu das „Material und das Vorgeben der Kunst" nicht verwendet haben und bedenkt nicht, an welche Stätten des flachen „Amüsements" er diejenigen verweist, die er mit seinen strengen Forderungen vom Operngenuß ausschließen will. So ist ihm denn die Oper, in deren Form zu schaffen ja ein Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und schließlich gar er selbst nicht unter ihrer Würde gehalten hatten, nur ein „Chaos durcheinanderflatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band, aus dem jeder sich nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit am besten behagte, hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstücks, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans. Der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der große dramatische Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein". Mozart noch hatte die — natürlich von dramatischen Rücksichten eingeengte — Herrschaft der Musik in der Oper proklamiert, wogegen die Poesie nur die „gehorsame Tochter"

sein sollte. Wagner dagegen läßt sich im Revolutionsstile also vernehmen: „Zur unverschämtesten Äußerung ihres immer mehr anschwellenden Hochmutes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier ... sollte die Poesie ihr ganzes Wesen, alles, was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizierte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr zu Füßen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenk machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe." Und noch stärker lauten die Ausdrücke in „Oper und Drama": „Als ein Unnatürliches und Nichtiges konnte uns das Wesen der Oper erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrtum, welcher der Entwicklung dieser musikalischen Kunstform zugrunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinthes durchforscht, nirgends aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrtums fanden — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt wurde."

Worin besteht nun nach Wagners Meinung der Grundirrtum in der Kunstart der Oper? Wagner erklärt: darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht wurde.

Dies ist der Fundamentalsatz der Wagnerschen Lehre von Oper und Drama, ein Satz, dessen Bedeutsamkeit Wagner noch durch besonders große Drucklettern hervorhob.

Die Unsinnigkeit dieser Behauptung kann man am besten an Mozarts Opern nachweisen: ist z. B. der „Figaro", in dem doch auch die Poesie der Musik „gehorsame Tochter" ist, ein weniger vollkommenes Drama, weil dort Mozarts musikalisches Genie und nicht etwa da Pontes „Drama" herrscht? Ist da Ponte ein geringerer Textdichter, weil er sich Mozarts Forderungen unterordnete? In Wirklichkeit merkt man nämlich im „Figaro" überhaupt keine Unterordnung: Text und Musik, sonst stets im Kampf miteinander, haben sich hier so wundervoll ausgeglichen, daß man nirgends sagen

kann, ein Element beherrsche das andere. „In ihre Konsequenzen verfolgt“, sagt Hanslick („Das musikalische Schöne“) einmal sehr richtig, „müssen das musikalische und das dramatische Prinzip einander notwendig durchschneiden. Nur sind die beiden Linien lang genug, um dem menschlichen Auge eine beträchtliche Linie hindurch parallel zu erscheinen.“ Es beweist das maßhaltende Genie Mozarts, daß er nicht die letzten Konsequenzen der von ihm geforderten Vorherrschaft der Musik zog; das maßlose Genie Wagners hingegen mußte notwendig einmal die Konsequenzen seiner behaupteten Vorherrschaft des Dramas ziehen, und das Resultat zeigte nur, wie sehr Mozart im Recht gewesen.

Ist die Kompositionsart, die immer nach dem Vorbild Wagners schielt, nicht genau so gut Schablone wie die alte, angeblich überlebte Opernform es schließlich in den Händen geistloser Nachahmer war? Als Hauptneuerung gegenüber dem alten „Opernwesen“ proklamiert er den „Vorteil, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper nur die der Handlung ... meist sogar gewaltsam eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zur ... musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden. Die Musik, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, ermächtigt uns, eben diese Handlung in dramatischer Bestimmtheit vorzuführen; da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektierenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht ... Das urproduktive Element der Musik ist unabgesondert vom Dialoge, im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung stets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleichwie in seinem Mutterschoße verschließt.“ So wollte denn Wagner auch, als er das Wort Oper verpönte, seine Werke als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ bezeichnen. Er vermied indes diese geschraubte Bezeichnung und nannte den „Tristan“ eine

„Handlung", während er die „Meistersinger" ganz ohne Gattungsbezeichnung ließ, „Ring" und „Parsifal" aber als „Bühnenfestspiele" bezeichnete.

Wie Wagner seine Musik unabhängig von der alten Opernform zu gestalten gedachte, darüber schrieb er in der Broschüre „Über die Anwendung der Musik auf das Drama": „Die neue Form der dramatischen Musik muß, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie im innigsten Zusammenhange mit demselben über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne, willkürlich herausgehobene Teile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem, das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen kund, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatze gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren."

Dies ist die Theorie des sogenannten „Leitmotiv"-Systems, eines Ausdruckes, der, nicht von Wagner selbst, sondern von Hans von Wolzogen erfunden, sich mehr durchgesetzt hat als Wagners Bezeichnung „Grundthema". Mit Hilfe dieses neuen Systems sagt Wagner auch der alten Form der Melodie Lebewohl: noch im „Lohengrin" herrschte die „endliche" Melodie; nunmehr kennt Wagner — wenigstens theoretisch — nur noch die Form jener sich stets gleichbleibenden, aus keiner rein musikalischen Quelle entspringenden Melodie des Sängers, in dessen Munde diese lediglich erhöhten Ausdruck der Sprache, aus dieser organisch entwickelt, bedeutet. Daneben hat auch das Orchester seine „unendliche Melodie", jenes Gewebe von „rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast verschlingenden (!!) musikalischen Motiven" ... die „ein Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Satze mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte". Dieses ganze „ungeheure" Orchester

aber soll sich „im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie eine Begleitung zum sogenannten Sologesänge verhalten“, so daß Wagner an Schnorrs Tristan rühmt, daß „das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrag mit enthalten zu sein schien“.

Aber wir fragen uns jetzt: hat nicht Wagner die dramatische Musik aus ihrer natürlichen allgemeinen Entwicklung herausgebracht und mit Hilfe seiner pseudo-revolutionären persönlichen Ideen dauernd auf Irrwege geleitet? War es nötig, daß die Opernform „zerbrochen“ wurde? Solche Zweifel kamen bereits einem der feinsten Köpfe, die das alte Opernwesen aufzuweisen hatte: Rossini, bei dem Besuche, den ihm Wagner im März 1860 machte *). Hier sprach sich Wagner aus wohlerwogenen Gründen sehr gemäßigt aus. Er verteidigte sich dagegen, daß er die gesamte Opernmusik einschließlich Mozart, Weber und Gluck, verachte, und sprach davon, daß er nur gegen die Mißbräuche des Opernwesens auftreten wolle. Das widersprach zwar seinen Schriften, deckte sich aber wohl mit seiner Praxis, die inzwischen bedeutend weniger revolutionär geworden war. Rossini, der fein kultivierte Meister romanischer Form, machte gegenüber Wagners Idee ein paar sehr bezeichnende Einwände, z. B.: „Wie kann man die Unabhängigkeit, die die dichterische Konzeption verlangt, aufrecht erhalten in der Verbindung mit der musikalischen Form, die lediglich Konvention ist?“ Worauf Wagner sehr milde erwiderte: „Gewiß, Maëstro, drängt sich die Konvention — und sogar in sehr breitem Maße — auf, wenn wir nicht das musikalische Drama und sogar die musikalische Komödie völlig aufgeben wollen. Es versteht sich, daß diese Konvention, nachdem sie zur Höhe der Kunstform erhoben ist, so gefaßt werden muß, daß ihre absurden und lächerlichen Übertreibungen vermieden werden. Und nur gegen den Mißbrauch eifere ich.“ Also selbst Wagner wollte

*) Ich zitiere hier die ganze Niederschrift der Unterredung, die Ed. Michotte in seinen „Souvenirs personels“ veröffentlichte (deutsch von mir in „Die Musik“ 1912). Wagners Darstellung ist unvollständig.

— wenigstens Rossini gegenüber — die konventionelle Form der Oper nicht verdammen, wenn ihre Übertreibungen vermieden würden, ein Zugeständnis sehr bemerkenswerter Art! Und weiter sagte Wagner zu Rossini: „Ich bin weit davon entfernt, nicht im höchsten Maße den reinmusikalischen Zauber so vieler bewunderungswürdiger Stellen in mit Recht berühmten Opern zu empfinden. Wenn aber diese Musik dazu verurteilt ist, als rein erheiternde Nebensache zu dienen, oder wenn sie, eine Sklavin der Routine und der szenischen Handlung fremd, sich systematisch nur als sinnlichen Ohrenkitzel gebärdet, dann lehne ich mich gegen diese Rolle auf und will hiergegen wirken." Nun aber proklamierte Wagner Rossini gegenüber eine zukünftige „ebenso fruchtbare wie neue Richtung in der Konzeption der Komponisten wie bei den Sängern und Publikum", und hier wurde Rossini doch sehr ungläubig: „Also schließlich eine radikale Umkehrung? Und glauben Sie, daß die Sänger, die an virtuoses Zurschaustellen ihres Talentes gewöhnt sind, das — wenn ich recht ahne — durch eine Art von deklamatorischer Gesangssprache ersetzt werden soll, glauben Sie, daß das ans alte Spiel gewöhnte Publikum sich schließlich diesen so alles Vergangene zerstörenden Neuordnungen unterwerfen wird? Ich zweifle stark daran." Worauf Wagner nur den schwachen Trost hatte: „Sicher gehört dazu eine langsame Erziehung, abersie wird kommen."

Nun ist Wagner schon seit Jahrzehnten tot, und seit jener Unterredung mit Rossini ist über ein halbes Jahrhundert verflossen. Man hat sich an Wagner gewöhnt, und — was noch viel mehr heißen will — sogar bis zu einem gewissen Grade an seine Nachfolger. Trotz alledem hatte aber, wie die Opernspielpläne deutlich beweisen, der Zweifel Rossinis recht behalten. Und zwar aus einem Grunde, den Wagner nie einsehen wollte: weil nämlich die alte Oper auf Forderungen der menschlichen Natur beruht, auf Konventionen, die nach Goethes Wort das „Notwendige, Unerläßliche" bedeuten, auf das sich „die vorzüglichsten Menschen" geeinigt haben. Wagners Forderungen aber entspringen dem Gehirne eines einzelnen, zwar genialen, aber doch maßlos exaltierten Mannes. —

Zwischen der Uraufführung des „Lohengrin" und der des „Tristan" liegen 15 Jahre; kein einziges neues Bühnenwerk Wagners war inzwischen auf den Theatern erschienen, ja, volle sechs Jahre hatte der bereits im Jahre 1859 vollendete „Tristan" warten müssen, bis er vor die Welt treten konnte. Wagner selbst meinte, mit der Aufführung des „Tristan" sei, wie mit dem Werke selbst, „ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen". Und Hans von Bülow, unter dessen Händen das Wunderwerk zum ersten Male erklingen sollte, hatte bereits unmittelbar nach dessen Entstehung den Vergleich gezogen: „Zum ‚Lohengrin' verhält sich ‚Tristan' wie ‚Fidelio' zur ‚Entführung aus dem Serail', wie das Cis-Moll-Quartett zum ersten in F-Dur Op. 18."

„Ich bin in allem, was ich tue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler", schrieb Wagner am 14. Oktober 1849 an Liszt, und so hatte sich der künstlerische Schaffensdrang bald den Sieg über die unfruchtbare theoretische Spekulation errungen, obwohl diese gleichfalls der Ausfluß eines produktiven Dranges gewesen sein mochte. Ins „schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens" wollte er sich nun wieder werfen, „das fernere Theoretisieren" widerte ihn jetzt an, denn: „quand on agit, on ne s'explique pas", schrieb er an Liszt.

Die Frucht dieser neuen „Aktion" war nun die endgültige Ausarbeitung des lange gehegten Planes zum „Ring des Nibelungen" (1851). Dieses Werk, dessen Vollendung sich um Jahrzehnte verzögerte, sei im Zusammenhange mit seiner endlichen Verwirklichung erst später betrachtet; hier genüge zunächst der Hinweis, daß Wagner nach Ausarbeitung der vollständigen Partituren von „Rheingold" und „Walküre" die Komposition des „Siegfried" am 30. Juli 1857 unterbrach, weil ihm die Möglichkeit einer Aufführung des Nibelungenwerkes in weite Ferne gerückt zu sein schien. „Die Beschäftigung damit spannte nicht nur die künstlerische,

sondern auch die moralische Kraft in mir auf das äußerste an. Aus dem Drange nach Ermöglichung eines nicht allzu fernen, Geist und Sinne mir stärkenden Wiedergenusses lebendiger Kunstdarstellung entstand mir nun auch die Ausführung des Stoffes von ‚Tristan und Isolde', der mich seit längerer Zeit schon innig beschäftigt hatte. Das hierdurch unterbrochene Nibelungenwerk war für mich an keinerlei Zeit gebunden; seine Ausführung blieb einzig von der Möglichkeit der Ausführung des ganzen Darstellungsplanes selber anhängig. In ‚Tristan und Isolde' aber erschien nur wiederum gleichsam ein Teil desselben Werkes, der Liebesmythos, einzeln herausgenommen. Auch durfte ich, wie ich glaubte, mir davon erhoffen, daß der eigentümliche Stil des Werkes, sobald ich in die Lage gesetzt würde, direkten Einfluß auf seine Verwirklichung zu gewinnen, das Publikum von einer weiteren Mißdeutung meiner Kunst fernhalten und mit dem Stil meines größeren Werkes vertrauter machen könnte."

Damit sollte sich Wagner freilich zunächst einer ganz eigentümlichen Selbsttäuschung hingeben: gerade durch die Ausschaltung jener Teile des „Ring", die wie „Rheingold" und „Walküre", ja, die beiden ersten Akte des „Siegfried", noch einen Übergang vom „Lohengrin" zum Tristanstil darstellen, erweiterte der Meister die gewaltige Kluft, die ihn vom Verständnis des Publikums trennte. Er glaubte, wie er an Liszt schrieb, ein „praktikables Opus" zu schaffen, „ein seiner szenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher ausführbares Werk zu liefern", und schrieb — „Tristan und Isolde", jenes Werk, das, äußerlich betrachtet, ja gegenüber dem „Ring" als einfacher erscheinen konnte, innerlich aber das Allerhöchste und Schwierigste darstellte, was er bis dahin geschaffen.

Doch ehe nicht der Stoff dem Meister wieder zum Ausdruck einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, konnte er ihn nicht der Gestaltung zuführen. Diese entscheidende Lebensstimmung wurde ihm zuteil durch zwei Persönlichkeiten: Artur Schopenhauer und Mathilde Wesendonk.

Von der glücklichen Zeit in der Nähe Mathildens sagt der Meister selbst: „Jene höchste Blütezeit hat in mir eine

solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen." In der Tat, die Schöpfung eines großen Teiles des „Ring", dann des „Tristan" und der „Meistersinger", ja des „Parsifal" geht auf jene kurze „Blütezeit" zurück. „Daß ich den ‚Tristan' geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit", schrieb der Meister noch nach der Trennung an die geliebte Frau.

Über die Eigenart der Tristandichtung hat Wagner selbst sich deutlich ausgesprochen: „Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundgebung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so ans Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist." Dieser Verinnerlichung der Dichtung entspricht größte Einfachheit des äußeren Apparates, strengste Beschränkung auf das Notwendigste des Szenischen. Keine prunkvollen Massenaufzüge wie noch im „Lohengrin", nur ganz wenige, scharfgezeichnete Personen erscheinen hier in einer Symmetrie des dramaturgischen Aufbaues, die der höchsten, nunmehr gewonnenen Meisterschaft entspricht.

Wagner hat auch hier wieder die ursprünglichen Sagenelemente vereinfacht und auf das Reinmenschliche zurückgeführt. Trotz dieser Vereinfachung ist die Vorgeschichte des Dramas — sicher die komplizierteste aller Wagnerschen Werke — nicht immer ganz leicht verständlich. Sie fordert zu ihrer Erfassung ein eingehendes nachdenkliches Studium der Dichtung, zumal die Exposition des Dramas nicht nur im ersten Akt, sondern auch noch im zweiten, ja teilweise erst im dritten Akt, oft in symbolischer Form und immer in anderer Beleuchtung, gegeben wird. Die dramatische Kunst Wagners, der nie ins Erzählen verfällt, sondern die Darstellung der

Vorgeschichte immer in Handlung umsetzt, zeigt sich in den beiden ersten Akten auf der Höhe der vollendeten Meisterschaft, während der dritte Akt in epische Länge verfällt. Der Schwerpunkt der Bedeutung des Werkes liegt auf einem andern Gebiet, worüber sich der Meister gelegentlich einer Vorlesung der „Götterdämmerung“ folgendermaßen aussprach:

„In betreff der Neuerungen, welche nach manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vorteils bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes willen, meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden ...

Die Musik ist es nun, die, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektierenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht. Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu beschränken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen mußte, so ist nun dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen in der Orchestra ausgeführten Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung selbst stets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleichwie in ihrem Mutterschoße verschließt.“

Welcher Art die Gestaltung dieser dramatischen Musik sein müsse, darüber sagt Wagner in seiner Schrift „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“;

„Die neue Form der dramatischen Musik muß, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie im innigsten Zusammenhange mit demselben über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne, willkürlich herausgehobene Teile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem, das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatze gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren."

In diesen wenigen Sätzen liegt die Begründung der Wagnerschen Anwendung der Musik auf das Drama.

Wagner fährt fort: „Über die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kundgegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, daß ich andern mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurteilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Form zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde*) zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten ‚Leitmotive' mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm."

Das stets kurz und prägnant gehaltene Wagnersche Grundthema („Leitmotiv") tritt zum ersten Male stets in Erscheinung entweder in Verbindung mit dem dichterischen Wort, das es aufs schärfste charakterisiert, oder mit einer nicht

*) Wagner meint Hans von Wolzogen, den Herausgeber der „Bayreuther Blätter".

minder deutlichen Gebärde, denn, wie Wagner sagt, „die Mitteilung eines Gegenstandes, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde“. Das in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag nun aber die von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt. So haben wir nun die doppelte Wurzel des „Leitmotivs“, das sowohl der Worttonsprache wie der Gebärde seine Entstehung verdanken kann, aufgezeigt. Wie immer es aber auch entstehen mag, stets wird es mit größter Deutlichkeit im Drama zum erstenmal eingeführt. Erst im weiteren Verlaufe verändert sich bisweilen sein Sinn, es nimmt — ähnlich wie das Wort der Sprache — auch „übertragene“ Bedeutung an, und vermöge der unendlichen Vielgestaltigkeit, deren der musikalische Ausdruck fähig ist, vermag es durch melodische, harmonische und rhythmische Umgestaltungen, durch Verlängerung, Verkürzung und Umkehrung Formen zu bilden, die es befähigen, den feinsten Wendungen des Dramas unaufhörlich zu folgen. Meist tritt das „Leitmotiv“ im Orchester auf und ist diesem ausschließlich eigen, doch erscheint es auch bisweilen zuerst in der Singstimme, um dann erst vom Orchester übernommen zu werden.

Das Orchester von „Tristan und Isolde“ bietet eine unerhörte, neue Wunderwelt, eine Welt vollendeter Schönheit, die auszuschöpfen unmöglich erscheint. Die „tiefe Kunst des tönenden Schweigens“ wurde von dem Meister nie so herrlich geübt als in diesem Werke, von dem er selbst bekennen mußte, es sei „mehr Musik als alles, was er zuvor gemacht habe“.

Man hat vielfach gesagt, daß schon mit der ersten Akkordfolge des Tristanvorspiels eine neue musikalische Welt beginnt. Die Entdeckung dieser Welt fiel zwar nicht Wagner zu, wohl aber deren Eroberung. Die Chromatik und Enharmonik des „Tristan“ ist nur die Konsequenz einer Entwicklung, die schon mit Bach begann und über Mozart und die Romantiker (insbesondere Schubert, Spohr und Chopin) zu Liszt führte.

Unter dem Einfluß Liszts vollzog sich nun bei Wagner eine musikalische Stilwandlung, die ihren höchsten Ausdruck in der Tristanpartitur fand. Wagner selbst machte seinen nächsten Freunden gegenüber kein Hehl daraus, und unumwunden bekennt er in einem Briefe vom 7. Oktober 1859 an Bülow, daß er seit seiner Bekanntschaft mit Liszts Kompositionen „ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden" sei, als er „vordem war", ebenso wie er in Briefen an Liszt selbst in überschwenglichen Ausdrücken von der Anregung spricht, die ihm des Freundes Kompositionen bei seinem eigenen Schaffen gewährten. Ist so zwar das musikalische Material, aus dem der „Tristan" geschaffen wurde, nicht immer Wagners persönliches Eigentum (gerade die berühmte erste Harmoniefolge findet sich fast wörtlich in einem Lisztschen Lied, vorher allerdings auch schon bei Mozart und Spohr ähnlich), so ist doch die Art seiner Anwendung auf das Drama durchaus neu und eigenartig. Diese scheinbar ruhelose Chromatik ist es, die den Untergrund der „unendlichen" Melodie bildet, jener Melodie, die sehr selten durch eine vollkommene Kadenz abgeschlossen, meist aber in „Trugschlüssen" weitergeführt wird, ohne indes in willkürliches, sinnloses Modulieren zu verfallen. Wagners Hauptgrundsatz („Über die Anwendung der Musik auf das Drama"): „nie eine Tonart zu verlassen, solange als, was man zu sagen hat, in dieser noch zu sagen ist" findet seine wunderbarste, wenn auch freieste Bestätigung gerade in der Tristanpartitur. Ganz besonders zu beachten ist auch, daß die instrumentalen Mittel des „Tristan" die des „Lohengrin" nicht überbieten: ein „vorzüglich gut und stark besetzter" Streichkörper, dreifache Holzbläser wie im „Lohengrin", 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtube, 1 paar Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 Harfe — mehr verlangt Wagner im Orchester nicht. Dazu treten noch auf dem Theater: 3 Trompeten, 3 Posaunen, 6 Hörner (nach Möglichkeit zu verstärken), 1 Englisch Horn und (für die frohe Weise im dritten Akt, die ursprünglich für Englisch Horn geschrieben war) ein alphornartiges Holzblasinstrument mit Naturtönen. Wie diese Orchestermittel zur „polyphonischen Symphonie" verwendet werden, ist durchaus neu und eigenartig, wieviel

Wagner auch von Berlioz gelernt haben mochte. „Jedenfalls“ — durfte Wagner von seiner Kunst kühnlich behaupten — „war es erstaunlich, die bloße Instrumentalmusik unter der Anleitung eines dramatischen Vorgangsbildes unbegrenzte Fähigkeiten sich aneignen zu sehen.“ Über das Wesentlichste seiner speziell im „Tristan“ geübten Kunst hat sich Wagner am deutlichsten und schönsten Mathilde Wesendonk gegenüber ausgesprochen (29. Oktober 1859): „Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Übergangs nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichen Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von ‚Tristan und Isolde‘. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten, — der Schluß das weihevollste innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das von einem zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, daß sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist. Wenn Sie wüßten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen — für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden läßt, wenn es nicht aus solchen großen Hauptmotiven kommt.“

Die ersten Tristanakkorde ertönten am 25. Januar 1860 zu Paris, wo Wagner in einem Konzert das wundersame Vorspiel aufführte, welches, im Aufbau ähnlich wie das zum „Lohengrin" gestaltet, als ein großes Krescendo und Diminuendo erscheint.

Die Möglichkeit einer Pariser Aufführung des „Tristan" zerschlug sich ebenso wie Projekte, die sich vorher auf deutsche Städte, insbesondere Karlsruhe, bezogen hatten. Erst in München fand der „Tristan" die rechte Heimstätte. „Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit." Über die unvergleichliche Leistung Schnorrs als Tristan, dem sich seine Gemahlin Malvina als Isolde würdig zur Seite stellte, hat der Meister ausführlich in seinen „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld", diesem herrlichen Künstlerdenkmal, eingehend gesprochen, wobei er den „Liebesfluch" im dritten Akt („aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden") als die „Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich auftürmte", bezeichnete. Am 11. Mai 1865 fand unter Bülows Leitung im Münchener Hof- und Nationaltheater eine vor geladenen Gästen veranstaltete „Hauptprobe" statt, die als die eigentliche Uraufführung des Werkes zu betrachten ist. Erst einen vollen Monat später, am 10. Juni 1865, kam infolge äußerer Hemmnisse die erste öffentliche Aufführung zustande, der nur noch drei weitere Wiedergaben folgten. „In mir selbst steigerte sich," sagt Wagner, „während ich den Vorstellungen, welche wir vom ‚Tristan' erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheure Tat meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Frevel, diese Tat als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unser Opernrepertoir eingereiht wissen zu sollen, und ich fühlte mich in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Tristans zu der bestimmten Erklärung an meine Umgebung gedrängt, diese solle die letzte Aufführung des ‚Tristan' sein; ich würde keine weitere mehr zugeben."

Daß der „Tristan" in seinem Schaffen eine ganz besondere Stellung einnehme, davon gab der Meister noch in seinen

letzten Lebensjahren Zeugnis; mündlich meinte er (zu Wolzogen), der „Tristan" sei eine „Extravaganz", die einmal geschaffen werden mußte, womit man aber „nicht spielen" dürfe.

Die innere Beziehung der Tristantragödie zur Meistersingerkomödie hat Wagner selbst im dritten Akte der „Meistersinger" ausgedrückt. Wer hört bei den ernsten „Tristan"-Tönen mitten im heiteren Spiel nicht den Nachklang der großen Herzenstragödie erzittern, die „Tristan und Isolde" geboren hatte? In der Tat, des Meisters Briefe an Mathilde Wesendonk geben auch darauf die rechte Antwort: Mathilde verklärt sich jetzt zu dem Bilde des jugendlichen Goldschmiedtöchterleins, Wagner selbst aber erreicht, wie er von seinem Sachs einmal sagt, „beruhigt und beschwichtigt die Heiterkeit einer milden und seligen Resignation". Es bedurfte erschütternder Lebenserfahrungen, um dem „Meister" — von nun an bezeichnet er sich selbst mit diesem ihm so inhaltsreich erscheinenden Namen — zu jener Resignation zu bringen, die ihm nicht nur die Möglichkeit des Weiterlebens, sondern auch den Mut des Weiterschaffens gab, ja ihm selbst erst den tieferen Sinn der Gestalt seines Hans Sachs erschloß, dessen äußere Umrisse er bereits „in holder Jugendzeit" aufgezeichnet hatte.

Der erste Keim zur Meistersingerkomödie reicht weiter zurück, als wir noch bis vor einigen Jahren ahnen konnten. Erst Wagners große Autobiographie „Mein Leben" schildert ein kleines Erlebnis des 23 jährigen Wagner, der von Magdeburg aus im Jahre 1835 zum ersten Male Nürnberg besuchte, ein Erlebnis, das (obwohl dies Wagner nicht betont) sicherlich deutlich als Modell der großen Prügelszene des zweiten Aktes diente. Es war ein Wirtshauskrawall, dessen von Wagner ausführlich geschilderter Anlaß uns hier nicht weiter interessiert. Desto merkwürdiger ist jedoch Wagners Schilderung des Krawalles selbst:

„Aus dieser Situation entstand nun eine Verwirrung, welche durch Schreien und Toben sowie durch unbegreifliches Anwachsen der Masse der Streitenden bald einen wahrhaft dämonischen Charakter annahm. Mir schien es, als ob im

nächsten Augenblick die ganze Stadt in Aufruhr losbrechen würde, und ich glaubte wirklich abermals zum Zeugen einer Revolution werden zu müssen, von der aber kein Mensch irgendeinen wahrhaftigen Anlaß zu begreifen imstande war. Da plötzlich hörte ich einen Fall, und wie durch Zauber stob die ganze Masse nach allen Seiten auseinander. Einer der Stammgäste, mit einer alten Nürnberger Kampfart wohlvertraut, hatte nämlich, um der unabsehbaren Verwirrung ein Ende zu machen und um sich den Heimweg zu öffnen, einen der heftigsten Schreier durch einen gewissen Stoß mit der Faust zwischen die Augen besinnungslos, wenn auch unschädlich verwundet, zu Boden gestreckt; und die Wirkung hiervon war es, welche so plötzlich alles auseinanderjagte. Kaum in einer Minute, nach dem heftigsten Toben von mehreren Hunderten von Menschen, konnte ich mit meinem Schwager Arm in Arm, ruhig scherzend, durch die mondерleuchteten Straßen nach Hause wandern und erfuhr von ihm unterwegs staunend zu meiner Beruhigung, daß er dies eigentlich an allen Abenden so gewohnt sei."

Hier war also in diesem wahrhaft dramatischen Nürnberger Auftritt bereits der Höhepunkt eines tragikomischen Dramas gegeben; es bedurfte nur der Erfindung einer Exposition und der Lösung, um dieses Drama fertig hinzustellen. Volle zehn Jahre später erst geschah dies. Wagner erzählt — sonderbarerweise wieder, ohne diese neue Erzählung mit der früheren zu verknüpfen — darüber folgendes in seiner Autobiographie: „Aus wenigen Notizen in Gervinus' Geschichte der deutschen Literatur hatten die Meistersinger von Nürnberg mit Hans Sachs für mich ein besonderes Leben gewonnen. Namentlich ergötzte mich schon der Name des ‚Merkers' sowie seine Funktion beim Meistersingen ungemein. Ohne irgend Näheres von Sachs und den ihm zeitgenössischen Poeten noch zu kennen, kam mir auf einem Spaziergang die Erfindung einer drolligen Szene an, in welcher der Schuster, mit dem Hammer auf den Leisten, dem zum Singen genötigten Merker zur Revanche für von diesem verübte pedantische Untaten, als populär handwerklicher Dichter eine Lektion gibt. Alles konzentrierte sich vor mir in die zwei Pointen des Vor-

zeigens der mit Kreidestrichen bedeckten Tafel von seiten des Merkers und des die mit Merkerzeichen gefertigten Schuhe in die Luft haltenden Hans Sachs, womit beide sich anzeigten, daß ‚versungen' worden sei. Hierzu konstruierte ich mir schnell eine enge, krumm abbiegende Nürnberger Gasse mit Nachbarn, Alarm und Straßenprügelei als Schluß eines zweiten Aktes, — und plötzlich stand meine ganze Meistersingerkomödie mit so großer Lebhaftigkeit vor mir, daß ich, weil dies ein besonders heiteres Sujet war, es für erlaubt hielt, diesen weniger aufregenden Gegenstand trotz des ärztlichen Verbotes zu Papier zu bringen." Dieser „Marienbad, 16. Juli 1845" datierte erste szenische Entwurf der „Meistersinger" hat aus dem Besitz Mathilde Wesendonks die „Musik" in ihrem Bayreuthheft 1902 mit Erläuterungen von R. Sternfeld zum ersten Male publiziert. Da er außerdem in den 1907 publizierten, von H. v. Wolzogen herausgegebenen Entwürfen zu „Tristan", „Meistersinger" und „Parsifal" wiedergedruckt ist, kann ich mir hier seine wörtliche Wiedergabe ersparen und mich auf Vergleiche mit den späteren Entwürfen und der vollendeten Dichtung beschränken. Um jedoch einen Begriff von Wagners zwischen erstem und zweitem Entwurf gelegener Gedankenarbeit zu geben und gleichzeitig einen kurzen Überblick zu bieten, möchte ich hier die von Sternfeld und Wolzogen nicht wiederholten Ausführungen Wagners in seiner „Mitteilung" hersetzen:

„Wie bei den Athenern ein heiteres Satirspiel auf die Tragödie folgte, so erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satirspiel meinem „Sängerkriege auf der Wartburg" sich anschließen konnte. Es waren dies die ‚Meistersinger zu (sic!) Nürnberg' mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des ‚Merkers' einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser Merker war ... der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die den Regeln zu-

widerlaufenden Fehler der Vortragenden und namentlich der Aufzunehmenden ‚merken‘ und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugeteilt war, der hatte ‚versungen‘. — Der Älteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesinger begeistert sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes ‚versungen‘ hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht, ihn zu demütigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu tun ist, sich ihrer, bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüberliegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dies nötig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle; daß die Arbeit aber dränge, wisse niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so dreist gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen, einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach *seinem* Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf

s e i n e Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit dem Hammerschlage auf dem Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun; Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wütend springt der Merker auf; jener fragt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei. ‚Noch nicht' schreit dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus und erklärt, sie seien just von den ‚Merkerzeichen' fertig geworden. Mit dem Rest seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber *) fordert er am andern Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt, nicht zu wissen, woher es gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf die passende Weise zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht ab, so daß er abermals und diesmal entscheidend durchfällt. Wütend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, der ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor und schließt mit dem Reime:

‚Zerging das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.' —

So mein schnell erfundener und entworfener Plan."

Abgesehen von dem bereits angemerkten Weglassen der Nebenhandlung entspricht diese kurze Skizze in großen Zügen dem ersten, schon ziemlich ausführlichen Marienbader Ent-

*) Hier gibt Wagner seinen Entwurf sehr ungenau wieder: tatsächlich findet sich im Entwurf schon die ganze durch Davids Eifersucht veranlaßte Prügeleiszene. Wagner wollte offenbar die weitläufige Auseinandersetzung des Verhältnisses David-Magdalene hier vermeiden und hielt diese Nebenhandlung für nicht so wichtig.

wurf. Daß die skizzierte Handlung in allgemeinen Umrissen auch bereits die Handlung der später ausgeführten Dichtung ist — abgesehen von einigen wenigen Umformungen — ist ebenfalls dem Kenner des vollendeten Werkes klar; und doch behauptete Wagner später bei der Ausarbeitung zu Frau Wesendonk: „Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts." Das erklärt sich am deutlichsten aus der Wandlung der Intrigenkomödie in eine Charakterkomödie, wie ich dies noch im einzelnen darlegen werde. Hier sei nur in diesem Zusammenhang auf eine Merkwürdigkeit des ersten Entwurfs aufmerksam gemacht, bei dem schon an einer entscheidenden Stelle diese Wandlung vorbereitet wird. In der ersten Fassung des ursprünglichen Entwurfs, dem die oben wiedergegebene Erzählung Wagners in der 1851 geschriebenen „Mitteilung" getreu folgt, hatte Hans Sachs noch die Rolle eines Gegenintriganten gegenüber Beckmesser inne.

Der Merker ist zunächst wütend wegen des nächtlichen Streiches, wird aber von Sachs, der sich „komisch" verteidigt, zutraulicher gemacht, und „Sachs" — so heißt es wörtlich weiter im Entwurf — „bietet ihm endlich ein Lied an, was er selbst in jungen Jahren gefertigt habe und das niemand kenne". Damit lügt Sachs offenbar, denn das Lied ist nach dem Entwurf nicht nur vom jungen Ritter gedichtet, sondern auch niedergeschrieben (nicht, wie später, gedichtet vom Ritter, von Sachs aber geschrieben). Daß damit Sachs' Charakter leidet, hat Wagner schon sehr früh eingesehen, denn er hat am Rande des ersten Entwurfes eine Fassung notiert, die der endgültigen schon erheblich näher kommt und den Merker in jenes üble Licht setzt, das vorher Sachs bestrahlt hatte: Die zweite Fassung der Szene noch im Marienbader Entwurf lautet nämlich: „Der Merker erblickt das Lied auf dem Arbeitstische, liest es, findet es für sich passend — er ist im Zweifel, ob er es einstecken soll. — Als Sachs eintritt, steckt er es unbewußt schnell in die Brust. Verlegenheit des Merkers. Er fühlt, daß er sich des Gedichtes nicht bedienen kann, ohne Sachs' Übereinstimmung; daher die sanfteren Saiten, die er bald aufzieht. Endlich gibt er dem Gewissen nach, bekennt Sachs den Diebstahl und erhält das Lied von

ihm abgetreten. — Vielleicht kann sich Sachs stellen, als wisse er gar nicht, wem das Lied gehöre, vielleicht dem jungen Manne, der schon längst über alle Berge ist. — ‚Es scheint ein verzaubertes Lied! Wenn nur die Weise dabei angegeben wäre! Beachtet ja, die rechte Weise zu finden.‘"

Man sieht an Wagners zweimaligem „vielleicht", wie unschlüssig er sich gerade über diese Szene war, die ihm erst in der letzten Ausführung so glückte, wie wir's jetzt kennen. Der Zug, daß der Merker sich öffentlich für den Verfasser eines gar nicht von ihm herrührenden Gedichtes, dessen Wortlaut er zudem noch verdreht, ausgibt und damit durchfällt, ist übrigens, wie so mancher andere kleine Zug, entlehnt. Lortzings (nach einem ziemlich langweiligen Drama „Hans Sachs des J. L. Deinhardstein gearbeitetes, von dem Schauspieler Reger unter des Komponisten Mithilfe gedichtetes) Libretto zur komischen Oper „Hans Sachs" war nämlich schon fünf Jahre vor Wagners erstem Entwurf in Leipzig zur Uraufführung gekommen und sicher dem jungen Wagner bekannt geworden. Hat er doch daraus nicht nur eine Reihe von szenischen Elementen, sondern (wie früher bereits erwähnt) sogar ein kleines musikalisches Motiv (das des David) entlehnt.

Schon Lortzings Hans Sachs, der allerdings kein gereifter Meister, sondern ein junger Mann ist, liebt eine Goldschmiedstochter (merkwürdig, daß dieser in Wagners erstem Entwurf entfallene Zug in die Ausführung wieder auf so ganz andere Art hineinkam!); auch er hat einen pfiffigen Lehrbuben; auch hier ist ein lächerlicher Meistersinger als Nebenbuhler, der sich öffentlich blamiert; hier schon spielt der Schluß auf der Festwiese (und zwar in Gegenwart des Kaisers). Und so läßt sich noch manches auf Lortzings Oper oder Deinhardsteins Drama zurückführen. Wir sehen also, wie hier überlieferte Motive mit Erlebtem innig verschmelzen, und dieser Prozeß sollte sich vom zweiten Entwurf an noch so intensiv gestalten, daß alle fremden Elemente organisch mit dem neugeordneten Ganzen verknüpft und dadurch ein absolut Neues, nur Wagner Angehöriges geschaffen wurde. Lortzings Oper hat somit für Wagner nicht mehr Bedeutung

als etwa eine primitive Novelle für Shakespeare; das eigentliche Leben konnte dem Stoffe erst der wahre Meister einhauchen, vorher war es nur tote Materie. So können denn nur Unkenntnis und Bosheit behaupten, Wagner habe Lortzing „bestohlen", ein Vorwurf, gegen den man nur anzuführen braucht, daß die „Meistersinger" leben, Lortzings „Hans Sachs" aber unrettbar tot ist. Allerdings war Wagners erster Entwurf noch ganz in der Art einer Lortzingschen Oper gehalten gewesen, und was ihn zu der flüchtigen Skizze gereizt hatte, war wohl ausschließlich die Parallele zum „Tannhäuser": Minnesang — Meistersang, Sängerkrieg — Freisingen. Warum er sich aber zunächst von dem Meistersingerstoff ab- und dem Lohengrin zuwandte, sprach er im Anschluß an die Wiedererzählung des ersten Entwurfs deutlich aus: „Mir ist es jetzt klar geworden, warum jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der „Meistersinger" zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte: Sie sprach sich nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell Künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben wurzelt." Dieses neue Erleben schenkten ihm erst seine tiefen Erfahrungen mit dem „Wahn" der Welt und ihres Treibens, sowie das Liebesglück vom „grünen Hügel". Mathilde Wesendonk, in deren Besitz der erste Entwurf gewesen, war es, die im November 1861 dem tiefverzweifelten Wagner den Meistersingerstoff ins Gedächtnis zurückrief — seltsamerweise schweigt sich hierüber Wagners Autobiographie völlig aus — aber noch ehe ihn das nach Wien gesandte Manuskript des Marienbader Entwurfs erreichen konnte, hatte er, der zufällig wieder unlängst kurz in Nürnberg geweilt, schon die ersten Klänge der Ouvertüre in seinem Innern gehört. In Wien angekommen, arbeitete er nun „mit sonderbarer Hast" sofort aus dem Gedächtnis einen neuen Entwurf aus, der schon die vertieftere Erkenntnis des Stoffes anzeigt. Ein dritter, vom 18. November 1861 datierter Entwurf ist nur eine Art Kopie und Reinschrift für den Verleger Schott und weicht meist nur in der stilistischen Fassung ab. Wir dürfen also wohl unter Übergehung des eigentlichen zweiten Ent-

wurfes den für Schott bestimmten Entwurf als „zweiten“ — das heißt endgültigen zweiten — bezeichnen. Ähnlich dürfen wir wohl auch davon absehen, hier die kleinen Varianten zu betrachten, die sich zwischen den beiden Ausgaben der vollendeten Dichtung finden. Die erste, noch unkomponierte Fassung, weicht, abgesehen von einigen Kürzungen, im wesentlichen von der komponierten nur dadurch ab, daß Walters Preislied und damit auch Beckmessers Karrikatur anders lautet und endlich Hans Sachsens Schlußrede erweitert ist.

Praktisch existieren also für unsere Betrachtung nur drei Fassungen:

1. Der erste Entwurf (Marienbad 1845).
2. Der zweite Entwurf (endgültige Fassung, Wien, November 1862).
3. Die ausgeführte Dichtung (endgültige, komponierte Fassung nach den Ges. Schriften und der Partitur).

Obwohl bereits der Wiener Entwurf gegenüber dem Marienbader die Vertiefung der ursprünglichen komischen Oper zur Charakterkomödie deutlicher erkennen läßt, ist doch erst das vollendete Werk ersichtlich von der (nur auf das künstlerisch Formelle sich beziehenden) Ironie befreit und in das Gebiet des im Leben selbst wurzelnden Humors überführt, wie er einzig aus der Resignation hervorgehen konnte. Nun erkannte Wagner selbst erst die tiefe Bedeutung seines Sachs: er, der als 32jähriger nur in dem kecken jungen Ritter sein Ebenbild gesehen haben mochte, sah sich nunmehr, an der Schwelle der 50er Jahre, der Welt und dem Kunsttreiben gegenüber in die Stellung seines Sachs gerückt, und von dieser Warte aus gewann er erst den Blick für den Humor des Konfliktes, der ihm früher nur von der ironischen Seite her behandelswert erschienen war. Jene Objektisierung des Dichters in zwei dramatische Personen, von der Goethes „Tasso“ (Tasso und Antonio)! ein lebensvolles Beispiel gibt, stellt sich hier wiederum ein: Walter und Sachs tragen Züge des Meisters, Walter ist das Abbild des „jugendheißen Gemütes“ des Tannhäuser-Schöpfers, des Minnesang-Verherrlichers, Sachs das Konterfei des gereiften, lächelnd und

zugleich wehmütig auf seine eigene Jugendzeit zurückblickenden Meisters, dem gleich Hans. Sachs das „traurige Stück" von Tristan und Isolde inzwischen zum Erlebnis geworden war. Dem Sänger von Gottes Gnaden, dem „Lenz und Liebe" es in die Brust legten, der in kühnem Überschwang es mit altgeheiligten Regeln nicht gar so genau zu nehmen braucht, ruft hier der inzwischen selbst zum Meister Gereifte das ernste Wort zu: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst": der tiefe Sinn einer treu gehegten Tradition ist dem einstigen ungestümen Himmelsstürmer und „Revolutionär" aufgegangen, er selbst fühlt sich als Glied der Kette ehrenfester Meister, als Urenkel eines Sebastian Bach, dessen im Volkslied wurzelnde ewige Kunst sogar seltsam-altmodische Schnörkel nicht zu überwuchern vermögen. Aber Walter und Sachs haben nur Züge Wagners erhalten, sie sind nicht Wagner selbst, nicht Schlüsselfiguren, die Wagner pro domo reden läßt.

Haben wir in Walter und Sachs deutlich Züge des Meisters selbst erkannt, so sehen wir auch im Beckmesser nicht nur einen Typus verkörpert, sondern sogar eine ganz bestimmte Persönlichkeit gekennzeichnet. Es ist kein Zufall, daß der Merker in seinem bürgerlichen Berufe ein „Schreiber" ist, der sich natürlich in dieser seiner Eigenschaft alles besser zu wissen erlauben darf. Wen Wagner mit der Figur des Beckmesser treffen wollte, enthüllen deutlich die Wiener Entwürfe. In Wien hatte ja Wagner besondere Gelegenheit, die Tücken der „Schreiber"zunft dem Künstler gegenüber kennenzulernen, und so gab er denn seinem Merker, für den er nun ein passendes Modell gefunden hatte, den fast wie Hanslick klingenden Namen „Hanslich", dem er im letzten Entwurf den Vornamen Veit hinzufügte. Das war nun etwas gar zu deutlich, und doch soll Wagner einer mündlichen Tradition zufolge sogar die Absicht gehabt haben, dem Schreiber den Vornamen „Hans" und den Nachnamen „Lick" oder gar „Lüg" zu geben, wodurch die boshaft witzige Zusammenstellung: „Hans Lüg, ein Schreiber" entstanden wäre. Schließlich bei der Ausführung kam Wagner aber von allen diesen Anspielungen ab und wählte den historischen, ein wenig

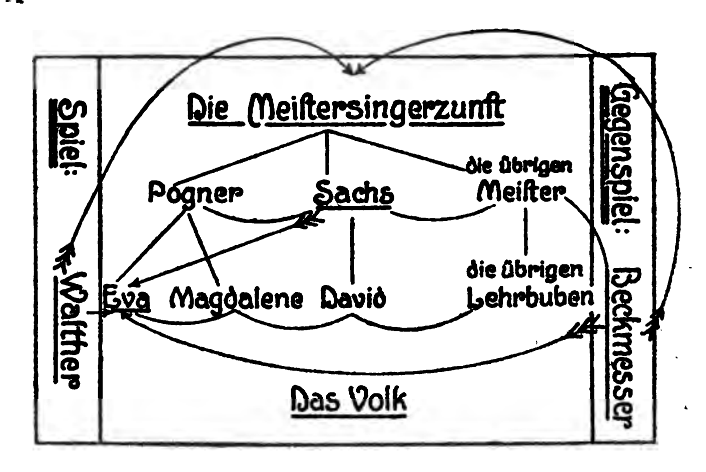
komisch klingenden Namen des ehrenwerten Meistersingers Sixtus Beckmesser, der übrigens zeit seines Lebens nichts getan hat, um diese „unsterbliche Blamage" zu verdienen. Nun erst wurde der Name „Beckmesser" zu einer typischen Bezeichnung, der nichts Persönliches mehr anhaftet.

Während Wagner den „Merker" als beschränkt, dumm, tückisch und frech gekennzeichnet hat, läßt er die Meister von Sachs als „Ehrenmänner" charakterisieren, die sich irren und bequem sind, die man aber auf ihre Weise nehmen müsse. Des biederen Kothner ehrliches Geständnis „Ja, ich verstand gar nichts davon" liefert den Schlüssel zu der Lebenserfahrung, der Wagner mit der Zeichnung der Meister Ausdruck verlieh. Es sind die ehrlichen, aber etwas beschränkten Hüter der guten Tradition, die sich dem Neuen nur deshalb entgegenstemmen, weil sie es „nicht leicht behalten". Des Volkes Sinn, „gar unbelehrt", aber weiß auch hier das Rechte zu finden: wie Wagner selbst gegen den Widerstand der zünftigen Musiker einzig auf die Hilfe des Volksgeistes angewiesen war, dessen Instinkt doch trotz aller Einflüsterungen der „Merker" das Rechte fand, so ist es auch das Volk, dessen Urteil Sachs zu so unvergleichlicher Popularität verholfen hat und das letzten Endes auch die Entscheidung zugunsten des Poeten von Gottes Gnaden gegen den Tabulaturgeist der Zunft fällt.

Wer ist jedoch der „Held", der das „Spiel" führt, wer ist der Vertreter des „Gegenspiels", und in welche Gruppierung fügen sich die übrigen Personen des Dramas diesen einander entgegenarbeitenden Tendenzen ein? Der naive Beschauer wird ohne weiteres antworten: Walter von Stolzing ist der „Held" des Dramas. In der Tat, manches spricht dafür (wohl am meisten die Tatsache, daß er vom „Heldentenor" gegeben wird!); sein Schicksal, das Schicksal seiner Liebeswerbung ist es, um das sich vornehmlich das Stück zu drehen scheint und im ersten Entwurf auch drehte. Aber führt er deswegen auch die Handlung? Äußerlich wohl: Im ersten Akt sucht er die Geliebte singend zu erringen, doch es mißlingt. Im zweiten Akt sucht er sie zu entführen, es mißlingt wieder. Im dritten Akt vertraut er nochmals seiner Sanges-

kunst, und diesmal gelingt es ihm. Die Geliebte wird sein eigen, und als Verlobte empfehlen sich einem hochverehrlichen Publikum: Frl. Eva Pogner, Goldschmiedstochter aus Nürnberg, und Herr Walter von Stolzing, Ritter und Minnesänger aus Frankenland. Ist das die Handlung der „Meistersinger“? Ja und nein — es ist die äußere Handlung des Werkes, eine Handlung, die von der stereotypen Lustspielhandlung, dem Intrigenstück, wenig abweicht: auch der „Theaterbösewicht“, der natürlich geprellt wird, fehlt anscheinend nicht, um den glorreichen Liebhaber erst ins rechte Licht zu setzen. Warum hat denn dann Wagner das Werk nicht „Walter und Eva“ (etwa nach Analogie von „Tristan und Isolde“) betitelt, sondern „Die Meistersinger von Nürnberg“? Aus demselben Grunde, warum er auch das Werk nicht mit der üblichen Lustspielverlobung schloß. Man sehe sich den Schluß an, um zu erkennen, wer der Held des inneren Dramas ist, wenn man es nicht schon lange vorher gemerkt hat: Hans Sachs als Vertreter der Meister, als Verteidiger der „heil'gen deutschen Kunst“, die den biederen, ehrenfesten Meistern nicht weniger am Herzen liegt, als dem ungestümen Dichterjüngling. Und deshalb heißt das Werk nicht „Hans Sachs“, wie es wohl mit großer Berechtigung heißen könnte (Wagner dachte auch daran, es so zu nennen), sondern „Die Meistersinger von Nürnberg“: sie sind es auch, deren prunkhafter, wohlgefügter Marsch uns im Vorspiel grüßt, ehe wir noch von Walter und Evchen wissen, und ihr edelstes Wesen ist es, das, in der wundersamen Gestalt Hans Sachsens verkörpert und idealisiert, die laut jubelnde Begeisterung des Volkes erweckt. Wir haben also genau genommen zwei „Helden“, und das wäre zunächst kein Vorteil für die dramatische Handlung, wenn nicht ganz besondere Bedingungen gerade dieser Teilung des Interesses einen Reiz bereiteten. Im allgemeinen soll das Drama nur e i n e n Haupthelden haben, um den sich alle Personen, wie groß auch ihre Zahl sei, in Abstufungen ordnen, denn die Einheit der Handlung ist wesentlich davon abhängig, daß sie sich an e i n e r maßgebenden Person vollzieht. Aber auch für eine sichere Wirkung ist die erste Bedingung, daß die Anteilnahme des Zuhörers zumeist auf

eine Person gerichtet werde, und daß er möglichst schnell erfahre, wer ihn vor andern beschäftigen soll. Es ist also schon ein praktischer Vorteil des Stücks, seine Wirkungen auf einen Mittelpunkt zu beziehen. Diese wohlbegründete Regel hat nun Wagner nicht im mindesten verletzt, denn, obwohl Walter der eigentliche „Held" äußerlich-theatralisch ist und bleibt, erscheint Hans Sachs als der wahrhafte Mittelpunkt des Stückes, um den herum sich die übrigen Personen so symmetrisch gruppieren, daß man das Verhältnis graphisch-schematisch deutlich darstellen kann:



Man mißverstehe diese graphische Darstellung nicht. Sie hat dem blühenden Körper des Kunstwerks gegenüber nur den immerhin instruktiven Wert eines den anatomischen Bau aufzeigenden Skeletts, sie stellt nur eine Art von Landkarte dar, die über die psychischen Strömungen einer künstlerischen Zone orientiert. Links steht für sich, von den übrigen zunächst gesondert, Walter, der „Held" des „Spiels". Rechts ist seinem Widerpart, dem Führer des „Gegenspiels", Beckmesser, ebenfalls ein gesonderter Platz angewiesen, der um so eher ihm zukommt, als er in seinem ganzen Wesen nur als eine Karikatur echten Meistersingertums (trotz seiner

äußerlichen Zugehörigkeit zur Zunft) erscheint. In der Mitte stehen die übrigen Personen, die je nach dem Gange der Handlung (d. h. in dem Maße, in dem Spiel bzw. Gegenspiel auf sie wirken) nach der einen oder andern Seite neigen. Da ist die Meistersingerzunft, aus der als handlungsführende Vertreter Pogner und Sachs (natürlich von Beckmesser abgesehen) am meisten individualisiert sind, während die übrigen Meister (so fein sie auch, wie wir sehen werden, im einzelnen charakterisiert wurden) doch nur als kompakte Majorität im entscheidenden Moment ins Gewicht fallen (am Schlusse des ersten Aktes und gegen Ende des dritten). Von Pogner abhängig sind die beiden einzigen Frauen des Stückes: Eva, die Tochter, und Magdalene, die Haushälterin. Von Sachs abhängig ist der Lehrjunge David, den übrigen Meistern unterstehen die übrigen Lehrbuben (auch Pogner wird natürlich die seinigen haben, was für die schematische Darstellung belanglos ist). Als Masse erscheint für sich stehend das „Volk". Die Beziehungen der Personen innerhalb des mittleren Feldes sind durch Bogen angedeutet. Pogner, Sachs, die übrigen Meister und natürlich auch Beckmesser hängen als Mitglieder der Zunft zusammen. Pogner und Sachs sind außerdem noch Nachbarn (dies ist für die Führung der äußeren Handlung im zweiten Akt nicht minder wichtig wie für die Begründung des die innere Handlung stark beeinflussenden Verhältnisses zwischen Sachs und Eva). Der Zusammenhang zwischen Eva und Magdalenen, den Hausgenossinnen, ist ohne weiteres klar: Magdalene, die „Amme" Evchens, spielt die herkömmliche Lustspielrolle der „Vertrauten". Wichtig für die Handlung, aber nicht so ohne weiteres verständlich ist das von Wagner eigens — man darf wohl sagen: — konstruierte Verhältnis zwischen Magdalene und David, wodurch eine Hintertreppenverbindung mit der Meistersingerzunft geschaffen wird. Es ist schon viel über dieses Verhältnis geschrieben worden, doch scheint es kaum bekannt zu sein, daß Wagner diese Beziehung einmal mündlich mit dem derb charakterisierenden Worte „Freßverhältnis" bezeichnet hat. Daß David unter den Lehrbuben gewissermaßen dieselbe Stellung einnimmt, wie Sachs unter den Meistern, ist klar:

er repräsentiert eine ausgeprägte Persönlichkeit unter Typen, wenngleich David in mancher Beziehung selbst typisch ist.

Haben wir uns so die Gruppierung der Personen innerhalb der Handlung klargemacht, so müssen wir noch auf die treibenden Kräfte*), die in eben jenen Personen elementar wirken, eingehen. Sie sind in obiger schematischer Darstellung mit Pfeilen bezeichnet. Walter, der „Held" der Handlung, liebt Eva und wird wieder geliebt; das erfahren wir schon in den wenigen Takten des zwischen den Choral eingeschalteten orchestralen Zwischenspiels, das von den Gebärden der Liebenden begleitet wird, mit einer Deutlichkeit, wie sie nur dem Tondrama möglich ist. Sogleich setzt Eva, die als echte Evastochter eine Frau ins Vertrauen zieht und ihre Liebe dem Vater verbirgt, zu ihren Gunsten die Beziehung Magdalene—David in Aktion. So spielt diese Verkettung in der Handlung eine wichtige Rolle, zumal auch infolge der Verkleidung im zweiten Akte David den Führer des Gegenspiels, Beckmesser, in einer für den weiteren Verlauf der Handlung bedeutungsvollen Weise (er verprügelt ihn jämmerlich) entgegentritt. Also: Walter liebt Eva; die einzige Möglichkeit, sie zu erringen, beruht aber, wie er sofort erfährt, auf der Aufnahme in die Meistersingerzunft. Er muß somit seiner ersten Tendenz (zu Eva) wegen eine zweite Tendenz (zur Meistersingerzunft) zu verwirklichen trachten, die er zunächst nur mit Hilfe des ihm einzig persönlich bekannten und befreundeten Pogner zu gutem Ende zu bringen hoffen darf. Wir sehen also zwei Tendenzen der von Walter ausgehenden Handlung: das Hauptziel, die Vereinigung mit Eva, das Nebenziel, die Erreichung der Meisterschaft. Letztere ist aber für Walter wirklich etwas Untergeordnetes, da er ja zuletzt noch „ohne Meister selig sein" will. Nun ist aber zu beachten, daß jene für Walter nebensächliche (nur als Mittel zum Zweck dienende) Tendenz gerade für die innere Handlung außerordentlich wichtig wird, und da der Führer des

*) Man spricht dramaturgisch von „Motiven" der Handlung. Um jedoch hier eine Verwechslung mit dem musikalischen Terminus „Motiv" zu vermeiden, bezeichne ich jene hier lieber als „Tendenzen".

Gegenspiels, Beckmesser, in seinen ebenfalls auf Evas Besitz gerichteten Bestrebungen zunächst wenig hoffnungsvoll erscheint (er weiß wohl, daß ihm Evchens Herz nicht gehört, doch hofft er es mit seinem Ständchen zu erobern), so verstärkt er mit dem Augenblick, wo er in Walter den Nebenbuhler um Eva erkennt, alle seine Bemühungen, dem Gegenspieler die Erreichung seines so wichtigen ersten Zieles völlig unmöglich zu machen. Der Schluß des ersten Aktes endigt so — rein äußerlich betrachtet — mit einem völligen Sieg des Gegenspiels und einer hoffnungslosen Niederlage des „Helden"; ernst und finster bleibt das Thema der Meistersinger in der trocken-nüchternen Instrumentierung des Solofagotts dort Sieger. Und doch, gerade der Schluß des ersten Aktes, den Wagner wohlweislich nicht mit dem — äußerlich viel wirkungsvolleren — Tumult schließen läßt, zeigt deutlich, daß diese Niederlage des Helden nicht so hoffnungslos ist, als sie scheint. In einer fühlenden Brust hat sein Lied Widerhall gefunden, so mächtig, daß dieser tiefbewegte Mann unter Verzicht auf eigenes Lebensglück zu helfen sich entschließt, ein Entschluß, der in seiner vollen Bedeutung erst im zweiten Akt klarer zu werden beginnt. Denn dort erfahren wir das, was wir im ersten Akte noch nicht einmal ahnen können: Sachs selbst liebt Eva innig, und Eva hat keinen Zweifel darüber gelassen, daß auch sie den herrlichen Mann, obwohl er dem Alter nach (man muß annehmen, Sachs sei mindestens 45 Jahre alt) ihr Vater sein könnte, nicht nur nachbarlich und freundschaftlich, sondern in der Tiefe ihres Herzens so zärtlich liebt, daß sie, als ihr Walter für immer verloren erscheint, allen Ernstes daran denkt, Hans Sachs zur Werbung um sie aufzufordern. In diesem Verhältnis Sachsens zu Eva, in dieser neuen, dem Zuschauer fast überraschend erscheinenden „Tendenz" liegt nun ein wichtiger, vielleicht der wichtigste Teil der inneren Handlung, die die äußere Handlung fernerhin aufs stärkste beeinflußt. Während jedoch diese Tendenz in die äußere Handlung insofern positiv eingreift, als sie die Tendenz des Helden befördert, die des Gegenspielers aber vereitelt (auch letzteres ist, vom „Spiel" aus betrachtet, eine positive Tat), liegt ihre Bedeutung für

die innere Handlung darin, daß sie negativ sich gegen sich selbst kehrt, sich in sich selbst verneint: Hans Sachs verzichtet auf Eva nach schmerzlichem inneren Kampfe, der freilich nur aus der Musik, weniger aus seinen Worten erkenntlich ist. Im Vorspiel des dritten Aktes erfahren wir, wie es in Hans Sachsens Brust aussieht; in diesen ergreifenden, den „Wahn" der Welt tief schmerzlich erfassenden Tönen spricht sich jene innere Handlung aus, die bisher nur kaum eben angedeutet erschien. Wagner selbst gab Aufschluß über den Sinn jenes Vorspiels, das er in einer Erläuterung *) darlegte. Hier seien nur (unter Weglassung der auf den Volksgesang bezüglichen Worte) die für die Erklärung der inneren Handlung wichtigen Sätze angeführt: „Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente **) vernommen worden: dort drückte es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorspiele des dritten Aktes) wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt, um in die Resignation zu ersterben ... Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein: beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation."

Zum tiefsten Erfühlen dieser Resignation gelangt er zu Beginn des dritten Aktes, wo er „die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation" erreicht hat. Ein Gefühl wunderbaren, abgeklärten Feiertagsfriedens umfängt ihn, der den Wahn der Welt erkannt und ihn sogar nun zu be-

*) Diese von Wagner französisch abgefaßte, ursprünglich briefliche Erläuterung ist im Urtext von Kufferath (Les maîtres chanteurs, Paris 1898, S. 254 f.) erstmalig gedruckt worden; die in den „Entwürfen" (Leipzig 1885 S. 104) gegebene deutsche Fassung ist eine ungenaue Übersetzung.

**) Vgl. Notenbeispiel Nr. 114.

lächeln und zu lenken gelernt hat. So gewinnt er die Kraft, das schöne Werk der Liebe zu vollenden.

Denn „Hans Sachs war klug" — er kannte von Tristan und Isolde „ein traurig Stück", er wußte, daß ein junges Weib, ein alter Mann nicht zusammen taugen.

Nun hat er — endgültig entsagend — wieder die „milde und selige Resignation" gefunden, die ihn alles zu gutem Ende bringen läßt, und wenn ihm Eva zum Schluß das Blumenkränzlein reicht, das sie ihm ohne Walters Dazwischentreten zugleich mit Herz und Hand zugedacht hatte, so ist das nicht nur die Belohnung für die herrliche Verteidigung der Meisterehre, für die kernigen Worte von der heiligen Kunst, sondern zugleich ein Symbol des Preises für seinen edlen Verzicht. So ist Hans Sachs der Angelpunkt der reichbewegten Handlung, die er mit kräftiger Hand einem guten Ende zugeführt hat.

So steht der Charakter des Hans Sachs inmitten der inneren Handlung des Dramas, die in seiner Person ihr eigentliches Zentrum findet.

Gegenüber Hans Sachs, dem Helden der inneren Handlung, dessen reichbewegtes Seelenleben an uns vorüberzog, erscheint Walter Stolzing, der Held der äußeren Handlung, als ein verhältnismäßig einfacher Charakter, dessen Grundzug sich als edle Jugendlichkeit darstellt. Walter liebt, und — wie wir wohl annehmen dürfen — zum ersten Male mit allem Überschwang seiner Seele.

Der gerade Weg ist ihm der beste, er kennt weder die Schleichwege eines Beckmesser noch die liebenswürdigen Kriegslisten, die jede Frau so meisterhaft handhabt, auch nicht die weltgewandte Diplomatie eines Hans Sachs. Schwert und Gesang sind seine beiden einzigen Waffen, die er abwechselnd zu gebrauchen versucht, auch wo es nicht am Platz ist. Verstellung und Heuchelei sind ihm fremd. Würdevoll tritt er den Meistern gegenüber, er verschmäht es, den Einflußreichen zu schmeicheln, ja, als er Eva endlich errungen, da brüskiert er, in einer heftigen Aufwallung edlen Stolzes noch einmal die Zunft: „will ohne Meister selig sein". Er ist eine vollblütige Junkernatur, eine von jenen sympathischen

Erscheinungen, wie man sie auch heute noch gelegentlich unter den Sprossen altadeliger Geschlechter findet.

Sachs und Walter gegenüber tritt Eva als lebensvolles Bild holder Weiblichkeit: kaum den Kinderschuhen entwachsen, wird sie durch die Liebe sofort aus der schüchternen Jungfrau zum verstehenden Weib, das mit erstaunlicher Sicherheit sein Schicksal in die Hand nimmt, um es gegen den Willen der Männer, auch des geliebten Vaters, selbst zu gestalten. Als echte Evastochter scheut sie auch nicht vor der List zurück, aber sie hat noch zu wenig Erfahrung in solchen Künsten, und so kann sie — ein reizender komischer Zug — weder ihren gütigen Vater noch den erfahrenen, schalkhaften Freund Sachs hinters Licht führen: Sachs ist's, der ihren Herzensroman zu glücklichem Abschluß bringt, und nicht nur als Vertreterin des naiven Volksgeistes, sondern auch „in eigener Sache" krönt Evchen den väterlichen Freund mit dem Blumenkränzlein. Magdalene, die Helferin Evchens, tritt als Charakter wenig über die Rolle der üblichen Lustspielvertrauten heraus. Eigentümlich ist, daß Wagner, der noch im ersten Entwurf die Magdalene als „Haushälterin" und „Frau" bezeichnet hatte, sie später in der ausgeführten Dichtung als „Jungfer" („alte Jungfer" spotten sogar die Lehrbuben) und „Amme" Evas einführt. Mag immerhin das Wort „Amme" nicht ausschließlich den Sinn einer „Nährmutter" beibehalten haben (nach Sanders deutschem Wörterbuch kann es auch als „ältere vertraute Dienerin vornehmer Töchter" gefaßt werden), so darf man doch jedenfalls die Magdalene nur als etwa 25—30 Jahre alt darstellen, soll nicht das Verhältnis zu dem doch sicherlich höchstens 20 Jahre zählenden Lehrbuben David gar zu unnatürlich werden. Wagner hat die Beziehungen zwischen den beiden einmal mündlich sehr treffend als „Freßverhältnis" charakterisiert. David selbst, „der Lehrling Muster", wie ihn seine Kameraden ironisch nennen, stellt innerhalb des Chors der liebenswürdig „lausbubenhaften" Lehrjungen nicht nur eine besondere Persönlichkeit, sondern geradezu einen Typus dar. Das zeigt sich in der köstlichen Belehrung, die er den ihm anvertrauten Walter zuteil werden läßt. Dem Dichter und Sänger von Gottes

Gnaden tritt in David die Gestalt des eifrigen und fleißigen, aber mit seiner Begabung nicht über den Durchschnitt hervorragenden Jünglings entgegen, der sich „trotz großem Fleiß und Emsigkeit" noch immer mit der Grammatik seiner Kunst herumschlägt.

Innerhalb der Zunft nimmt neben Sachs vor allem Pogner die hervorragendste Stelle ein. Sachs ist gewissermaßen das geistige Haupt der Meistersinger, Pogner aber, der auf der bürgerlichen Stufenleiter am höchsten Stehende, wohl auch der Reichste; er vertritt das Patriziat der alten freien Reichsstadt, während die übrigen Meister einfacherem Handwerk nachgehen, und so erscheint auch eine Verbindung seiner Tochter mit einem Ritter nicht unangemessen. Von edler Männlichkeit erfüllt, voll echtem, von aller Überhebung freiem Bürgerstolz charakterisiert sich die prächtige Gestalt des Meisters Pogner aufs schönste. „Es ist mir wirklich, als ob ich in der Liebe, mit der ich diese Partie jetzt auch musikalisch behandelte, einem Freunde ein Monument gesetzt habe", konnte Wagner an Otto Wesendonk, den Gatten Mathildens, schreiben, — Otto Wesendonk selbst ist dieser Freund.

Unter den übrigen Meistern tritt als besonderer Typus noch der biedere Bäcker Kothner, der jüngste der Zunft und infolgedessen ihr Obmann, hervor: er ist der Vertreter spießbürgerlicher Pedanterie, die sich kein Titelchen von den verstaubten alten Gebräuchen schenkt, während die beiden Meister Vogelsang und Nachtigall, deren Namen schon auf innigen Zusammenhang mit der Natur hinweisen, sympathischer gezeichnet sind. Die andern Meister sind als Einzelpersonen kaum charakterisiert. Sachs meint, sie seien „Ehrenmänner", „die irren sich und sind bequem, daß man auf ihre Weise sie nähm'". Es sind weder vertrottelte Philister, noch Genies, sondern gutartige, kunstbegeisterte, hier und da auch etwas beschränkte Leute. Wie Wagner die Meistersingerzunft als Ganzes ansieht, das künden am deutlichsten die Klänge des Vorspiels, wo stolz und sicher, auf dem soliden Fundament hergebrachter Formen, nicht ohne Steifheit, der Zug der Meistersinger an uns vorbeischreitet. Aus diesem pathetischen Zug fällt eine Figur ganz auffallend heraus: Beck-

messer, der Stadtschreiber und Merker. Man hat vielfach gesagt, Beckmesser entbehre der Lebenswahrheit, er sei eine Karikatur. Daß Beckmesser gelegentlich stark karikiert ist — die komische Bühnenwirkung verlangte das gebieterisch —, läßt sich nicht leugnen und ist besonders damit zu erklären, daß Wagner einen ganz besonderen kritischen Gegner treffen wollte: Eduard Hanslick, denselben, der als jugendlicher Wagnerschwärmer warm für den „Tannhäuser" eingetreten war und gerade damals, als Wagner im Jahre 1845 den ersten Meistersingerentwurf schrieb, in Marienbad des Meisters persönliche Bekanntschaft machte. Wie Wagner die Figur des Beckmesser dargestellt haben wollte, geht aus einem Briefe an den Sänger Freny vom 25. Oktober 1872 hervor: „Übertreiben Sie das Geckenhafte nicht, es macht sich ganz von selbst; er braucht nicht alt zu sein, viele Menschen sind schon mit 40 Jahren alt. In allem zeigen Sie großen Ernst: der Mann macht nie Spaß, außer wenn er sich lustig stellt. Große Borniertheit und viel Galle. Nehmen Sie irgendeinen boshaften Rezensenten zum Muster! Grenzenlose Leidenschaftlichkeit ohne Kraft, sie von sich zu geben, überschlagene Stimme, wenn er in Zorn gerät. Die äußerst hohen Noten sind natürlich nur heftige oder lächerliche Sprachakzente, kein Gesang. Bitte um große Aufmerksamkeit auf jede Vorschrift und genaue Übereinstimmung mit dem Orchester bei ihrer Ausführung."

Wenden wir uns nunmehr dem musikalischen Teil des Werkes zu, so haben wir zunächst die orchestralen Mittel, die Wagner hier verwendet, ins Auge zu fassen. Sie reichen — und dies ist besonders bemerkenswert — nur wenig über das Orchester Beethovens hinaus, insbesondere ist es erstaunlich, wie der Meister mit nur zweifacher Holzbläserbesetzung (also ohne Englisch-Horn, Baßklarinette und Kontrafagott, die ja auch dem Charakter des Werkes kaum gemäß wären) gerade in dieser Instrumentengattung einen außerordentlichen Reichtum der Klangfarbenmischung erreicht *).

*) Auf die Instrumentationsfeinheiten im einzelnen einzugehen, würde hier viel zu weit führen. Musiker von Beruf, aber nur solche, werden in dieser Hinsicht reiche Anregung aus der Studie „Die Instrumentation der Meistersinger" von Eugen Thomas (1899, Mannheim) schöpfen.

Das Werk wird eröffnet mit einem „Vorspiel“ des Orchesters. Wagners Erläuterung lautet nach dem Originalmanuskript:

„Die Meistersinger ziehen im festlichen Gepränge vor dem Volke in Nürnberg auf; sie tragen in Prozession die ‚leges Tabulaturae‘, diese sorglich bewahrten altertümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Gestalt des Hans Sachs. Seine eigenen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen. Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe; er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestellt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrttuerei vorlaut dazwischen und stören die Herzensergießung (‚das Volk mischt sich hinein‘ *); es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfaßt hilfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüßt sie das Volk. — Das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt. — Heil, Hans Sachs! erschallt es mächtig.“

Das erste Hauptthema des Vorspiels, das Wagner ein „gravitätisches Marschthema“ nennt,

85.



baut sich in kräftiger Instrumentierung und kerniger Harmonisierung auf einem selbstbewußt diatonisch abwärtssteigenden Basse auf und verrät schon in seiner Melodik den

*) Variante eines frühen Druckes.

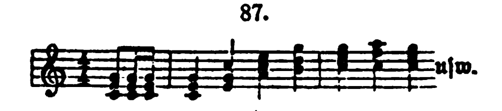
ehrenfesten Sinn der biederen Meistersinger, die sich von den Regeln der Tabulatur „treulich geleiten" lassen. Charakteristisch ist, daß sich dieser Anfang des Vorspiels fast wörtlich beim Aufzug der Meistersinger im dritten Akt wiederholt und daß das erste Thema auch dem Verlesen der Tabulatur im ersten Akt zugrunde liegt. Sequenzartig an Johann Sebastian Bach auch in dieser Hinsicht gemahnend, wie überhaupt die Kontrapunktik Bachs, mit den Ausdrucksmitteln der Neuzeit verschmolzen, dem Werke die Grundlage gibt — spinnt sich das Motiv des vorletzten Taktes auf der Dominante weiter, dann wiederholt sich das Hauptthema auf der Unterdominante, und nach kurzer Verarbeitung von Teilmotiven (aus Takt 2—4) tritt auf der Dominante (man beachte die strenge Wahrung der Tonalität) ein neues Motiv ein, das Wagner selbst als den „Seufzer der Liebe" bezeichnet:

86.



Flöten, Oboen und Klarinetten bringen abwechselnd dieses Motiv, das gleich zu Beginn des Dramas die „schmachtende Frage" Walters an Eva ausdrückt, also gleichsam den Beginn des Liebesspiels bezeichnet. Immer noch über der Dominante ergreifen die Geigen ein Teilmotiv dieses Motivs und führen in einer bewegten Passage wiederum zur Tonika, auf der nunmehr in den Bläsern die „Fanfare" ertönt:

87.



„Die geschwungene Fahne wird von allem Volk begrüßt", heißt es beim Auftreten der gleichen Stelle im dritten Akte, und auch der „König mit der Harfe", den die Meistersinger im Bilde führen, wird durch das Hinzutreten der Harfe anschaulich dargestellt. (Wenn die Harfe nicht doppelt besetzt ist, so dringt sie im Theater nie durch die Blechbläser hin-

durch.) An diese Fanfare schließt sich eine, wie Wagner sagt, „sogleich breiter ausgeführte Koda von kantabilem Charakter", die sich rein musikalisch als eine Umbildung des ersten Themas (vgl. Takt 2) darstellt (man beachte die herrliche „espressivo" bezeichnete Mittelstimme, die ebenfalls aus dem Hauptthema imitatorisch entwickelt ist),

88.



ihren poetisch-dramatischen Sinn aber erst im dritten Akt zeigt. Dort tritt sie bei der Mahnung des Sachs zweimal auf. In diesem Thema symbolisiert sich also die Herzenswärme, der Ewigkeitswert der von den Meistern gepflegten Kunst, die nur nach außen hin die Hülle eines „tabulaturpoetischen Pedantismus" trägt. Musikalisch bemerkenswert ist, daß Melodie und Mittelstimme im doppelten Kontrapunkt stehen, so daß dann späterhin auch die Mittelstimme zur Melodie wird und die Melodie in die Mittelstimme gelegt werden kann. Wieder wird die Dominante (diesmal auf einer breit ausladenden Blechbläserstelle, die von den Geigen mit einem Triller begleitet wird) erreicht, und nun erscheinen („bewegt, doch immer noch etwas breit") acht von Wagner als „überleitend" bezeichnete Takte (sie führen von Es-Dur über H-Dur nach E-Dur).

89.



Dies Motiv charakterisiert die Sehnsucht der Liebenden im Drama, wo es im ersten Akt erscheint. Nun tritt in E-Dur — der „Mediante" von C-Dur — das von Wagner als „zweites Hauptthema" bezeichnete Thema ein („mäßig im Hauptzeitmaß"):

90.



Wagner sagt darüber: „Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, notwendig um etwas zurückgehalten ... werden." Das hier verkürzt auftretende Thema erscheint später (Beispiel Nr. 94) in seiner ursprünglichen, auch im Drama allein maßgebenden Gestalt in der Tonart C-Dur, der es im allgemeinen angehört. In einer Fassung, deren erster Takt dem Beispiel Nr. 94, deren zweiter jedoch der leidenschaftlicheren Gestalt des Beispiels Nr. 90 entspricht, tritt es zuerst im Drama auf, und zwar in einem Zwischenspiel des Chorals mit der Bemerkung: „Eva selig lächelnd, dann beschämt die Augen senkend." Es ist, als ob Wagner sagen wollte, die Inspiration zu diesem Thema, das dann einen wesentlichen Bestandteil des „Preisliedes" (dessen Abgesang es einleitet) wird, sei Walter in diesem Augenblick geworden, da die Augen der Geliebten auf ihm ruhten. Zum ersten Male ertönt es in seinem Munde bei den Worten „Mein Herz, sel'ger Glut, für Euch liebesheil'ge Hut". Anschließend erscheint ein Motiv, das Wagner als die „endlich vorherrschend werdende unruhigere Nuance dieses Themas" bezeichnet:

91.



Der Sinn dieses Themas, das „leidenschaftlicher" bezeichnet ist, enthüllt sich uns erst während des ersten Aktes: dort beherrscht es das erste Preislied „Fanget an", dort kündet es die Macht des Lenzes, der Sang und Liebe weckt. Gerade diese Melodie ist es, mit der sich Walter in Sachsens

Herz einsingt, wie der Meister im zweiten Akt gesteht. Immer stürmischer drängt das Motiv, mit dem sich in reicher Entwicklung (auch Nr. 90 erscheint in der Mittelstimme) auch jene breit ausladende Blechbläserstelle sowie Motiv Nr. 89 auf der Dominante von C-Dur gesellen, da plötzlich bricht das Schwellen im höchsten Überschwang ab, und es erscheint in Es-Dur in den Holzbläsern das verkürzte Hauptthema Nr. 85 „im Charakter eines lebhaften Scherzandos".

92.



Nach Wagners Programm wäre hier die Stelle, wo „eifrige Lehrbuben der Meister mit kindischer Gelehrttuerei vorlaut dazwischen fahren", und es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß dem Meister bei der Konzeption des Vorspiels dieses Bild vorschwebte. Indes, als er das Drama selbst in Musik setzte, fand er für diese charakteristische Episode eine andere Verwendung. Sie kehrt nämlich einzig im dritten Akt wieder. Es ist also wohl darüber kein Zweifel, daß Wagner mit dieser Karikatur echten Meistersingertums, wie sie auch durch die köstlich näselnde Melodieführung der Oboe angedeutet ist, niemand andern als Beckmesser charakterisierte, auf den das musikalische Porträt weit besser als auf die frischfröhlichen Lehrbuben paßt. Jeder, der das Vorspiel im Zusammenhang mit dem Drama hört, wird wohl ohne weiteres sich selbst diese natürliche Erklärung zurechtlegen müssen, die sich mit den von Wagner vor Vollendung der Komposition niedergeschriebenen Worten allerdings nicht deckt. Aber wer mit der Art des künstlerischen Schaffens vertraut ist, weiß, daß leicht eine in anderer Intention erfundene Idee sich plötzlich zum Staunen des Schaffenden selbst als ausdehnbar auf ein anderes Gebiet erweist. — Während die Streicher die „Herzensergießung" wieder aufzunehmen versuchen, setzen die Holzbläser nochmals mit ihrem karikierten Meisterthema ein, doch die Streicher suchen wiederum das Feld zu behaupten (immer mit Motiv Nr. 91, zuletzt auch mit Nr. 89)

und nun entsteht „Gedränge und Gewirr“, da sich das Volk hineinmischt:

93.



Der vorstehende fugierte Satz, der das Motiv Nr. 88 verkürzt mit dem ihm als Kontrasubjekt beigesellten neuen Motiv („scheint mir nicht der Rechte“) zeigt, erscheint im Drama an der Stelle, wo sich das Volk entschieden gegen Beckmesser ausspricht. In großer Steigerung wird wiederum (zuletzt unter Benutzung von Nr. 89) die Dominante der Haupttonart erreicht (das kontrastierende Es-Dur war für die vorangehende Episode außerordentlich bezeichnend), und nun setzt, während die Holzbläser noch das Motiv „scheint mir nicht der Rechte“ festhalten, machtvoll das erste Hauptthema in Trompeten und Posaunen ein: Hans Sachs „springt dazwischen“. Der mächtige Orgelpunkt auf der Dominante mündet endlich in die Tonika. Es erscheint eine reizvolle Kombination der Hauptthemen:

94.



Violinen und Klarinetten singen das zweite Hauptthema „gemächlich breit“ in Oktavverdoppelung mit den Violoncellen und dem ersten Horn, die Bläser tragen das

„Hauptmarschthema" vor, und in den Mittelstimmen tritt die „kräftig getragene marschartige Fanfare" in „verdoppelter Bewegung des figurativen Schmuckes" hinzu. Wagner sagt hierüber noch: „Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthemas unter der Mitwirkung eines idealen Andante alla breve ... dient mir in der Weise des altpopulären Refrains zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, die ich hier gewissermaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemütlich-ernste Lobrede auf die Meistersinger, schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz allen Ernstes des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Gemüt doch heiter beruhigend wirken, und eben jene Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemütlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritt des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll." Bemerkt sei nur noch, daß alle Klavierauszüge nur ein unvollkommenes Bild der Kombination bieten, in denen auch das Volksmotiv „Scheint mir nicht der Rechte" übermütig figurativ verwendet wird. Es sei nur noch auf die mit „sehr feurig" bezeichnete Geigenstelle verwiesen, die den Sachsschen Worten entspricht: „drum denkt mit Dank ihr dran zurück, wie kann die Kunst wohl unwert sein, die solche Preise schließet ein." Der letzte C-Dur-Akkord des Vorspiels fällt mit dem Beginn des Chorgesangs der Gemeinde zusammen: unmittelbar vorher hat sich der Vorhang erhoben; das dramatische Spiel beginnt.

Erste Szene.

Wagner teilt den ersten Aufzug in drei Szenen, deren erste beide fast gleich lang sind, während die dritte ungleich größeren Raum einnimmt. Die erste umfaßt die allgemeine Exposition bis zum Weggang Evas und Magdalenens, die zweite reicht bis zum Erscheinen Pogners und Beckmessers, umfaßt also die speziellere Exposition der Zunftgebräuche, die dritte enthält den Rest des Aktes. Musikalisch ist diese

Szeneneinteilung vor allem deswegen bemerkenswert, weil die erste Szene sich nur wenig von der Haupttonart C-Dur entfernt, die zweite zwar etwas reicher, doch immer noch vorsichtig moduliert, und erst die dritte, der bewegteren Handlung entsprechend, entferntere Tonarten ergreift, immerhin aber doch im allgemeinen in der Tonart der Unterdominante (F-Dur) gehalten ist.

Ernst und feierlich unter Orgelbegleitung beginnt der Akt mit einem Choral, der, ganz in der Weise Johann Sebastian Bachs gehalten, in die festliche Stimmung einführt. Er feiert Johannes den Täufer, und so ist es denn auch angebracht, daß sich Hans Sachs im dritten Akt dieser Melodie zur Taufe der neuen Weise Walters bedient. Der Choral zerfällt in kleine Abschnitte zu je vier Takten, nach denen, wie bei den Chorälen gebräuchlich, eine „Fermate“, ein Halteton, eintritt. Wagner benutzt nun diese Fermate, während der er den Orgelbaß liegen läßt, um im Orchester die verliebten Gebärden Walters und Evas zu begleiten, und gerade der Gegensatz zwischen der strengen hieratischen Sprache der Orgel und der „Sinnlichkeit“ der Orchesterinstrumente schafft hier einen echt dramatischen Kontrast. Über die den Zwischenspielen zugrunde liegenden bedeutsamen Motive wurde bereits gesprochen; es sei nur noch darauf aufmerksam gemacht, daß im dritten Zwischenspiel das erste Solovioloncell bereits ein auf das später erst eintretende „Johannisfest-Motiv“ („das schöne Fest Johannistag“) hinweisendes Motiv erklingen läßt. Auf die wundersame Instrumentation gerade dieser Zwischenspiele mit ihren zarten Farben kann nur ganz allgemein hingedeutet werden. Der Gottesdienst ist zu Ende, „sehr freudig“ stürmt eine aus Beispiel Nr. 91 entwickelte Violinpassage in die Höhe: Walter erwartet mit Ungeduld die Unterredung mit der Geliebten. Über einen breiten Orgelpunkt auf C, gleichzeitig mit einem prächtigen Nachspiel der Orgel, entwickelt das Orchester Motiv Nr. 86, das schließlich in die Bässe übergeht, während die Violinen stürmisch das Motiv Nr. 91 erfassen. Walter tritt auf Evchen zu: der Dialog beginnt. Dieser musikalische Dialog, dessen Sprachgesang dem Leben aufs feinste abgelauscht ist, stellt ein Meisterstück Wagnerschen

Stils dar. Im Orchester tritt eine synkopierte Figur, Magdalenens Suchen charakterisierend, des öfteren hervor. Magdalene selbst wird durch ein liebenswürdiges Thema, das zuerst bei den Worten „Sieh da, Herr Ritter, wie sind wir hochgeehrt", auftritt, charakterisiert.

95.

Evchens Gesang wird meist vom Motiv Nr. 86 begleitet: der „Seufzer der Liebe" ist's, der ihr Herz bewegt. Magdalene drängt zum Heimgehen. Da erscheint David, dessen Auftreten hier von den schematischen Sequenzen begleitet wird, die im Vorspiel vom fünften Takt an als Überleitung dienen. Er tritt hier gewissermaßen in seinem Amte als Vertreter der Zunft, für die er die Kirche herzurichten hat, auf, und die von ihm mitgeführte Meistersingersequenz führt so ungezwungen auch im Gespräch zwischen Eva und Magdalene (die Walters Frage zu beantworten suchen) die orchestrale Einführung des Meistersingerthemas (Nr. 85) herbei, das allerdings hier nur erst von den Oboen und Violinen angedeutet wird. Auch die „Fanfare" (Nr. 87) erscheint so in gleicher Weise nur angedeutet, als Magdalene von David, dem „König mit der Harfe" spricht. Demgegenüber wird David, der Lehrbube, mit dem munter hüpfenden, von Lortzing entlehnten Thema charakterisiert:

96.



Ihm schließt sich ein weiteres Motiv an, mit dem Magdalene den David als „lieben Schelm" kennzeichnet:

97.



Der weitere musikalische Verlauf dieser Szene, die in C-Dur mit dem Thema Nr. 90 abschließt, ist ohne weiteres

verständlich, sobald man den Sinn der Worte und den Gefühlsausdruck der Themen erfaßt hat. Beachtenswert ist die schöne kanonische Nachahmung im Zwiegesang Walters und Evas.

Zweite Szene.

Während der Ausklang der letzten Szene in zarten Tönen der Klarinette und des Horns Walters Träumerei im Lehnstuhl charakterisierte (Nr. 86), beginnt diese Szene mit dem rauhen Ergreifen des gleichen Motivs durch die Streicher: Walter wird durch die Lehrbuben aufgeschreckt, die sich „lärmend" an David wenden:

98.



Köstlich ist der Spottgesang der Lehrbuben auf David, ein Stück reizvollster volkstümlicher Melodik. Doch David ist sich seiner Würde als Präzeptor eines Ritters gar wohl bewußt, er achtet nicht des Spottes und beginnt, zärtlich Magdalenens gedenkend, die's ihm aufgetragen, als „lieber Schelm" (Nr. 97) die Belehrung. Diese wird zunächst durch ein Trillermotiv begleitet, das zuerst zu dem Wort „Handwerker" auftritt und die handwerksmäßigen Bemühungen um Dicht- und Singkunst charakterisiert:

99.



Köstlich ist die detaillierte Ausmalung der handwerklichen Bemühungen Davids (man beachte die lustige Führung der Singstimme) um die Singekunst, wobei das Orchester witzig und anschaulich die Schusterei illustriert. Erst als Walter ihn unterbricht („Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein? In die Singkunst lieber führ' mich ein"), glänzt mit dem Hornsolo ein Strahl der Poesie wieder auf. Auch David wird nun in seinem musikalischen Ausdruck gewählter: er übernimmt von Walter ein aus den Motiven Nr. 86 und Nr. 90

gebildetes neues Thema („Der Meister Tön' und Weisen"). Die nun folgende Aufzählung der Tön' und Weisen stellt sich als eine Sammlung köstlicher Detailmalereien in Singstimme und Orchester dar, die im einzelnen zu betrachten wir uns versagen müssen. Nur die „Knieriemschlagweis'":

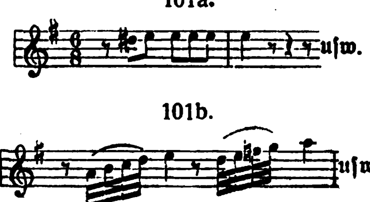
100.



mit ihrer humoristischen Färbung sei hier deshalb ausdrücklich erwähnt, weil sie späterhin noch im Zusammenhang mit Hans Sachs öfter erscheint.

Mehrfach unterbricht das Lärmmotiv (Nr. 88) der Lehrbuben die Belehrung Davids, der schließlich dem Ritter unter den pompösen Klängen der Fanfare (Nr. 87) erklärt, wie man Meistersinger werden könne. Walter entschließt sich, es mit Versen zum eigenem Ton zu wagen. Der folgende Auftritt Davids mit den Lehrbuben bringt dessen Thema in eine etwas unliebenswürdig polternde Gestaltung der Bässe, während es die Lehrbuben selbst zu heiterem Spiel benutzen und dabei auch das Motiv des „lieben Schelms" (Nr. 97) unter zarter Anspielung auf sein Verhältnis zu Magdalene einflechten. Wiederum ergreifen die Bässe sein Thema, während er die Arbeit der Buben mit herrischer Gebärde kommandiert, dann aber wendet er sich zum Ritter, um ihm die Funktion des „Merkers" zu erläutern. Dabei erscheint zum ersten Male ein später umgebildetes Motiv, das hier lediglich die Angst des Kandidaten vor dem gestrengen Merker ausdrücken soll (a), ebenso wie die derben „Merkerstriche" der Kreide (b):

101a.



Schließlich wünscht er in dem reizenden Spottlied vom „Blumenkränzlein aus Seiden fein", in das die Lehrbuben einstimmen, dem Junker „Glückauf zum Meistersingen". Übermütig ertönt es in der Dominante der Haupttonart C-Dur, und es sieht fast aus, als solle sich die Modulation nach dieser selbst wenden, als plötzlich beim Auftreten der beiden Meister ein überraschender Trugschluß nach F-Dur (der Unterdominante von C-Dur) stattfindet, welche Tonart, eingeführt durch das sich beruhigende Lärmmotiv (Nr. 88) von nun an als Haupttonart der dritten Szene festgehalten wird.

Dritte Szene.

Ein neues, ziemlich trockenes Motiv (a), dem sich öfter verwendete Gänge (b und c) anschließen,



tritt zugleich zu Beginn dieser Szene auf und beherrscht sie lange, teilweise kombiniert mit Bruchstücken aus dem Thema Nr. 85. Es ist gewissermaßen das „offizielle" Motiv der Zunft, das auch beim Aufruf Pogners „zu einer Freiung und Zunftberatung" ausgiebig Verwendung findet. Es wird nur für einen Augenblick der Zwiesprache zwischen Walter und Pogner durch eine Umgestaltung von Nr. 86 abgelöst („in die Zunft nun nehm' ich euch gleich auf"). Die Tonart F-Dur, in der schließlich das Motiv zu höchstem Glanze nach dem Namensaufruf gelangt, wird meist festgehalten (dazwischen erscheint vorübergehend die Medianttonart). Auch Pogners Rede

bleibt der Tonart F-Dur getreu. Ihr liegt ein neues, herrliches Thema zugrunde,

103.



dessen erstes Motiv in wundersamer Weise die edel melodische Führung der Singstimme in mannigfachen Schattierungen umspielt und schließlich mit dem vorangegangenen Motiv (Nr. 102) kombiniert wird („dem Singer, dem im Kunstgesang"). Diese Kombination beherrscht auch die Zustimmung der Meister (E-Dur). Die Sechzehntelfigur der Violinen („ein Mägdelein sitzt mit zum Gericht") stellt eine heitere Umbiegung („Scherzando") von Teilen aus dem Thema Nr. 85 dar, und wird in gleicher Weise verwendet, wenn Sachs zugunsten des naiven Urteils des Volkes spricht, das mit der Braut sicher übereinstimme. Bedeutungsvoll wird C-Dur (hier als Dominante von F-Dur) erreicht bei den Worten „Ein Meistersinger muß es sein", bei denen natürlich Thema Nr. 85 (verkürzt) eintritt (Holzbläser und Hörner). Von Sachsens Worten an „Verzeiht, vielleicht schon gingt Ihr zu weit" wird wieder G-Dur (die Dominante von C-Dur) herrschend. In der gleichen Tonart, mit der Sachs diejenigen preist, die nichts wissen von der Tabulatur, erscheint die Blumenkranzweise, um so die Freude der Lehrbuben zu charakterisieren. Noch einmal plötzlich in F-Dur eintretend) wird sie verwendet, als Beckmesser Sachs vorwirft, daß er Gassenhauer dichte. Diese Stelle ist ein Beispiel der übertragenen Bedeutung eines Themas: die leicht faßliche Weise des Blumenkranzliedes wird zum Symbol ohrenfälliger Melodik. Über G-Dur wird E-Dur erreicht, dann H-Moll, wieder auf einige wenige Takte die „offizielle" Tonart C-Dur mit dem „offiziellen" Motiv Nr. 102: „Begehrt wer Freiung, der komm' zur Stell'." Wenige Takte Pogners leiten ein, und nun erscheint in B-Dur, in der Dominante der die Szene beherrschenden Tonart F-Dur, Walter Stolzing mit einem

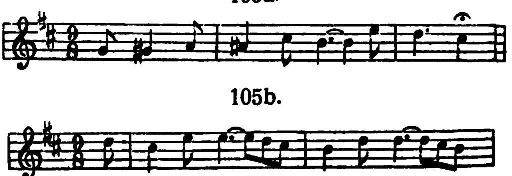
neuen Thema, das — man hört dabei fast leises Sporenklirren — den jungen Ritter trefflich charakterisiert:

104.



Schon vorher bei Sachsens Worten: „Aus jüngerem Wachs als ich und Ihr" hatten die Violinen eine leise Anspielung auf dieses Motiv gebracht, als wollten sie sagen: das ist der Rechte. Dieses Thema bleibt nun weiter herrschend (B-Dur wird festgehalten), bis dann nach einer kurzen Überleitung (mehrfache Verwendung des aus Motiv Nr. 2 gebildeten Themas „Der Meister Tön' und Weisen") Walter die Frage: „Wess' Meister er Gesell'" mit dem Gesange „Am stillen Herd zur Winterszeit" beantwortet und damit D-Dur (Mediante von B-Dur) zur herrschenden Tonart macht. In zwei „artigen Stollen", wie Vogelgesang später sagt, faßt er seine Antwort, die freilich musikalisch „ein wenig frei" ist und sich an die strengen Regeln nicht immer kehrt. Der zweite Stollen: „Wenn dann die Flur" entspricht nicht ganz dem ersten und flutet in wundervollem Überschwang über die Grenzen des Herkömmlichen hinaus, indem er zugleich die Frage nach der „Singschule" beantwortet. Motivische Teile aus diesem Gesang, insbesondere:

105a.



105b.

gewinnen im Orchester Bedeutung namentlich in den Zwischenspielen, während derer die Meister ihre Bemerkungen machen. Der Abgesang „Was Winternacht" beruht auf den vorangegangenen Motiven der beiden Stollen. Köstlich ist nach Beckmessers Frage: „Entnahmt Ihr, was der Worte Schwall" der Übergang auf dem Orgelpunkte der Dominante (A) über die von Nachtigall mit den Worten „Merkwürd'ger Fall" aus-

gefüllte Generalpause nach D-Moll (Mollparallele in F-Dur), in welcher Tonart die Verblüffung der biederen Meister über den „merkwürd'gen Fall" illustriert wird. Trocken bringen zu staccati der zweiten Violinen und Bratschen die Fagotte unisono mit pizzicati der Kontrabässe Bruchteile des Themas Nr. 85, es ist, als ob das „Schütteln des Kopfes" der Examinanden auf die Antwort des Kandidaten musikalisch illustriert wäre. Beckmesser wird zum Merker bestellt und als solcher durch eine Kombination der Themen Nr. 101 (Merker) und Nr. 104 (Ritter) charakterisiert: Man hört aus der hämischen Umbildung von Walters Motiv gleichsam die böse Absicht heraus:

106.

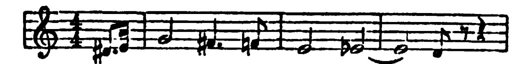
Das Negierende in Beckmesser wird weiterhin dadurch charakterisiert, daß ihm die boshafte Umbildung des Motivs Nr. 104 treubleibt. Beckmesser bedient sich hierbei der ritterlichen Tonart B-Dur wie zum Hohne. Die Tabulatur wird (Nr. 85, kontrapunktiert durch eine aus dem vorangehenden Merkermotiv entwickelten Figur) herbeigeholt, und über D-Moll erreicht Kothner die „offizielle" Tonart C-Dur, in der nun die Regeln verlesen werden. Der gravitätische Gevatterbitterton, den Kothner dabei anschlägt, wie die altmodischen Koloraturschnörkel, die das Orchester feierlich wiederholt, erhöhen die köstliche Komik dieses Auftritts. Walter fühlt sich schon völlig als „Delinquent": die Celli deuten den „Merkerstrich" an, die Holzbläser verbinden sein ritterliches Motiv mit dem des Merkers, ein Schauder überläuft ihn, als er sich in den Stuhl setzen muß. Kothner ruft in der abwärts steigenden Quinte d—g: „Der Sänger sitzt", Beckmesser erwidert mit der aufwärts steigenden Quinte a—e: „Fanget an", was sehr drollig wirkt.

Ein prachtvoll instrumentierter Dominantseptakkord leitet nach F-Dur, der Haupttonart der dritten Szene, über: Walter benutzt den Ruf „Fanget an", um, in freier Improvisation daran anknüpfend, sein Lied zu singen. Der Charakter der

Improvisation wird auch musikalisch durch die Fermate und das unbestimmt wogende Motiv Nr. 91, das, wie wir sahen, „Lenzesgebot“ bezeichnet, festgehalten. Es „schwillt und schallt“ unaufhörlich in gewaltigem Drängen dieses Motivs, über dem die Singstimme ihre wundersame Bahn zieht. Besonders erwähnenswert ist ein in Terzen sanft sich wiegendes Motiv der Hörner, das im zweiten Akt bei Sachsens Monolog wieder erscheint. Der erste Stollen ist zu Ende: Heftiges Anstreichen des Merkers ertönt, charakterisiert durch Motiv Nr. 101 b, aus dem Gemerk. Doch Walter läßt sich nicht einschüchtern: Er übernimmt das Motiv als Ausdruck des neiderfüllten Winters, und in feurigem Aufschwung beginnt sein zweiter Stollen: „Doch: Fanget an“, der mit geringen Veränderungen dem ersten gleicht. Beckmesser unterbricht (Motiv der Kreidestriche); die Tonart B=Moll, deren Dominante das vorausgegangene F=Dur war, tritt ein. Vergebens protestiert Walter, dessen Thema wieder karikiert wird, Beckmessers Motive werden immer mehr vorherrschend (charakteristisch der eifrige Quintensprung nach oben): er sucht seinen Tadel zu belegen: „sagt, konnt' ein Sinn unsinn'ger sein?“ (auf „unsinn'ger“ die köstliche Klangfarbe der fortissimo angeblasenen gestopften Hörner). Eifrig verficht er seine Meinung, und wenn er gar den Mangel an „Koloratur“ und „Melodei“ beklagt, so müssen die „melodischen“ Phrasen seines Gesanges unwiderstehlich komisch wirken.

Die Meister erklären Walters Gesang für „eitel Ohrgeschinder“ — vergebens versucht das Orchester ihnen immer wieder in den ersten Violinen die Schönheit des Motivs Nr. 91 ins Ohr zu rufen: Die zweiten Violinen, dann die Bratschen und die schrille kleine Flöte fahren mit derben Merkerstrichen dazwischen. Da, inmitten des größten Tumults, tritt Hans Sachs vor, und mit ihm erscheint ein wunderbares neues Thema:

107.



An diesem Thema kann man so recht einmal die Unsinnigkeit der Namengebung in den meisten der viel verbreiteten

„Leitfäden“ demonstrieren. Mir liegen eine große Anzahl dieser Büchlein vor, von denen mehrere jenes wichtige und schöne Thema nicht einmal der Erwähnung für wert halten, während sie sonst viele untergeordnete Details ausführlich behandeln. Von den drei deutschen Führern, die darüber sprechen, bezeichnet Heintz es als „Motiv der Mißgunst“ (!!), Wilsing als „Motiv der Bedrängnis“, Neitzel als „Motiv der „Rührung“. Merkwürdigerweise haben fremdsprachliche Führer hierin eine größere Feinfühligkeit bewiesen: So finde ich in dem italienischen Führer von Oachino und Nicolello das Thema als „tema dell' angoscia“ (Thema der Betrübnis) bezeichnet, was jedenfalls nicht so verfehlt wie „Mißgunst“ ist, und der französische Führer von Kufferath, der sicherlich weitaus der vernünftigste und musikalischste aller mir vorliegenden ist, bezeichnet das Wesen des Themas als „douloureux étonnement“ („schmerzliches Erstaunen“). Soweit man das Wesen eines Themas, das wie dieses wirklich nur aus der dramatischen Situation heraus (als „Gefühlswegweiser“) erfaßt, nicht aber verstandesmäßig mit Worten bezeichnet werden kann, überhaupt durch die Etikette einer Bezeichnung ausdrücken will, scheint mir „schmerzliches Erstaunen“ verhältnismäßig gut gewählt. Aber auch diese Bezeichnung erschöpft das Wesen des wunderbaren Gedankens nicht. Es liegt etwas wie Resignation in dem Thema, das eine unverkennbare innere (nicht so sehr eine äußerlich thematische) Verwandtschaft mit dem sogenannten „Wahnmotiv“ — jenem Thema, das den dritten Akt eröffnet —, zeigt, und es scheint fast den Sinn zu haben, als drücke es den Verzicht Sachsens auf eigenes Lebensglück aus. Aus dem dunkel Gefühlten ins verstandesmäßig Klare übersetzt: Sachs ahnt Walters Liebe zu Evchen, er ersieht in ihm den „rechten“, und so unterstützt er unter eigenem schmerzlichen Verzicht die Sache des jugendlichen Fremdlings. Wenn wir also wirklich eine begriffliche Umschreibung des Themas geben wollten (was übrigens durchaus unnötig ist), so könnte man es als Thema der „schmerzlichen Resignation“ bezeichnen, das in Gegensatz zu der späteren „milden und seligen Resignation“ tritt und so als Vorläufer zu dem „Wahnmotiv“

— wie wir der Kürze halber einmal hier sagen wollen — gelten kann. Das Thema tritt dann nochmals im zweiten Akt auf zu den Worten „Ja Kind, eine Freiung machte mir Not". Welcher Art diese „Not" ist, sagt aber das Thema selbst mit der Bestimmtheit, die nur der Musik eigen ist. Es ist eben nicht die äußere „Not" (oder gar „Bedrängnis"), sondern die innere Herzensnot, die zu schmerzlichem Verzicht drängt. Das unmittelbar anschließende Motiv:



108.



zeigt diese „Not" bereits überwunden und kündet lediglich die Güte und Hilfsbereitschaft Sachsens. Beckmesser erwidert gereizt: das Orchester malt ihn gleichsam als fauchende Katze mit den Merkermotiven. Prächtig ist auch die Stelle: „Singet dem Volk auf Markt und Gassen", bei denen Becken und Triangel den Jahrmarktstrubel illustrieren. Der aufgeregten Singweise Beckmessers tritt Sachs mit würdevoller humoristischer Gelassenheit entgegen; er erinnert an die Gesetze der Tabulatur (bezeichnenderweise in C-Moll), wonach der Merker unparteiisch bestellt sein soll, und zeiht Beckmesser unverblümt (Nr. 103) der Nebenbuhlerschaft beim Wettsingen am Johannistag (B-Dur). Das macht Beckmesser immer heftiger; mischt sich der Schuster in seine Privatangelegenheit, so gibt er ihm die Lektion, er möge lieber beim Leisten bleiben, als sich mit der Dichtkunst befassen. (Nr. 100, „Knieriemweis'"). Der aufgeregten Singweise Beckmessers tritt Sachs mit einfachen, nur vom Streichquartett begleiteten Worten voll feinem Sarkasmus gegenüber. In F-Dur tritt Thema Nr. 104 ein, und von nun an bleibt diese Tonart die herrschende bis zum Schluß. Sachs fordert den Ritter trotz Beckmessers Widerspruch auf, zu Ende zu singen. Walter singt trotz des Getümmels weiter: Großartig ist die Kunst der Polyphonie, mit der Wagner die Äußerungen der Meister gemäß deren Charakter zu Walters Gesang kontrapunktiert, indem die

bereits bekannten Motive vorherrschen. Als Höhepunkt dieser Kombination erscheint die Einführung des Blumenkranzliedchens, das die Lehrbuben ($\frac{6}{4}$ gegen $\frac{2}{2}$) anstimmen. Wie das gemacht ist, kann nur ein genaues Studium der Partitur, aber keine Beschreibung lehren. „Versungen und vertan" ist der Wahrspruch der Meister, den diese auf einer drei Akkorde umfassenden Kadenz nach F-Dur abgeben. Ein sehr schnelles, auf dem spöttisch weiter tönenden Blumenkranzlied beruhendes Nachspiel scheint zum Abschluß zu führen. Da tritt auf der Dominante nochmals eine kurze, doch bedeutsame Unterbrechung ein. Während Sachs gedankenvoll nach dem Singstuhl blickt, bringt die Oboe „sehr ausdrucksvoll" das Thema Nr. 91, als wolle Sachs es sich recht genau einprägen. Doch während die Lehrbuben den Stuhl forttragen, kadenziert das Orchester rasch nach der Haupttonart F-Dur, in der das spöttische Blumenkranzlied verklingt. Ernst und mit grotesker Würde stimmen die Fagotte über dem Orgelpunkt auf F das Thema Nr. 85 an, als ob sie sagen wollten: die Würde des tabulatur poetischen Pedantismus ist vor dem Eindringen genialer Dilettanten endgültig gewahrt. Und das gesamte Orchester besiegelt mit den drei Kadenzakkorden der Meister nochmals den Wahrspruch: versungen und vertan. Ein energischer „Merkerstrich" der Streicher fortissimo, und der Vorhang fällt. Für die Meister sind die Akten über den „Fall Stolzing" geschlossen.

Zweiter Aufzug.

Aus der dumpfen Singschule versetzt der zweite Aufzug hinaus in die Dämmerung eines lieblichen Sommerabends: wie Blütenduft umfängt uns schon die kurze Orchestereinleitung mit ihren festlich-freudigen Holzbläsertrillern, die sich, vereint mit dem nunmehr lebhaft bewegten Johannisthema (103), über der Dominante der einstweiligen Haupttonart B-Dur tummeln.

Auch die erste Szene, die ebenfalls noch einleitenden Charakter hat, wird vom gleichen Thema beherrscht. Die Lehrbuben freuen sich des kommenden Festtages, und David stimmt nachdenklich die Weise vom Blumenkränzlein an, das

er sich recht bald wünscht. In Lenens kurze Unterredung mit David mischt sich das Thema 100 in der übertragenen Bedeutung des Unangenehmen. Die nachfolgende Neckerei der Lehrbuben ist wieder ganz wie zu Beginn der Szene gehalten. Man beachte das köstlich jodelnde „Geschlumbfer“, in dem der ganze Übermut der kecken Rotte steckt. Sehr handgreiflich wirkt das Knieriemthema (100) beim Erscheinen Sachsens, der David ernstlich zur Ruhe mahnt. Die „harte Trittweis'“ erscheint in nicht mißzuverstehender Art.

Die zweite Szene (vorwiegend B-Dur) ist zunächst dem Gespräch zwischen Pogner und Eva gewidmet. Neben reizenden Einzelheiten (Erinnerung an Sachsens Wort von „Mädchenherz und Meisterkunst“ sowie die abendliche Kühle hübsch charakterisierende Soloklarinette) ist hier vor allem eines neuen Themas zu gedenken, welches gewissermaßen das festliche Nürnberg repräsentiert und im dritten Akte einen pompösen Kontrapunkt enthält:

109.



In dem anschließenden Gespräch Evas mit Magdalene, die ihr des Junkers Mißgeschick mitteilt, erscheint ein kurzes fragendes Motiv zuerst bei Magdalenens Worten „Vielleicht vom Sachs?“, ein Motiv, das später in Evchens Szene mit Sachs zur höchsten Bedeutung sich entfaltet.

110.



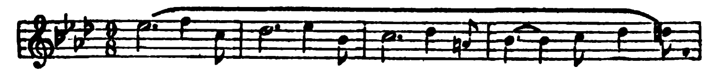
Die dritte Szene (überwiegend F-Dur), Sachsens Monolog, jene wundersame Zwiesprache des Schusters und Poeten mit sich selbst, entzieht sich einer Analyse. „Die ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen“ mag man denen zurufen, die mit dem sezierenden Verstande in dies Wunderreich eindringen wollen. Es hieße allen Blütenstaub der Poesie abstreifen, wollte man hier zergliedern. Nur auf einiges wenige sei

aufmerksam gemacht: auf die herrliche, aus Walters Gesang herrührende Einleitung der Klarinette und der beiden Hörner über dem Steg-Tremolo der Streicher, auf den Gegensatz zwischen der derben Schusterei, die Sachs ingrimmig ausübt, und dem Hauch von Poesie, der ihn immer wieder umschwebt (Nr. 91), bis er sich schließlich dem Zauber der gewaltigen Kunst des Sängers von Gottes Gnaden rückhaltlos hingibt, selbst jene süße Lenzesweise anstimmend. Und nun findet er auch eine neue, herzliche Melodie, die seine warme Anteilnahme ausspricht: „dem Vogel, der heut sang, dem war der Schnabel hold gewachsen", eine schlichte Weise, einfach begleitet vom Streichquartett, dem sich nur ein Horn und zwei Klarinetten gesellen, und doch überquellend von jener echten, hehren Schönheit, die keines raffinierten Aufputzes bedarf, um ihre Reize zu offenbaren.

Die vierte Szene (tonaler Mittelpunkt: As-Dur) besteht im wesentlichen aus dem entzückenden Zwiegespräch zwischen Sachs und Eva, deren schalkhafte Anmut sich hier aufs liebenswürdigste enthüllt. So überwiegen denn auch in der Thematik die auf sie bezüglichen Themen. Ein neues, von der Klarinette angestimmtes Thema könnte man als musikalisches Ebenbild des lieblichen Goldschmiedstöchterleins bezeichnen:



111.



Dieses Thema und das kurz vorher charakterisierte, fragende Motiv (26) beherrschen die Szene aufs allerschönste. Insbesondere tritt nunmehr in der keuschen Klangfarbe der Oboe die Ausdrucksfähigkeit beider Themen zur Charakterisierung der Jungfrau zutage. Der Poesie folgt die schusterliche Prosa bei Erwähnung der Schuhe für Beckmesser; köstlich kennzeichnen die Zweiunddreißigstel-Läufe und Triller der Streicher die derbe Schusterarbeit. Doch Evchen lenkt als echte Evastochter mit dem versteckten Antrag ein: „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?" Reizend ist der Übergang vom alterierten Dominantseptakkord über C durch Trug-

schluß zum Terzquartakkord über B: die ganze schelmische Verschämtheit eines naiven Herzens liegt in diesen wenigen Takten, die in wundersamer Zartheit Evchens Neigung zu dem Meister kundtun. Wiederum tritt das fragende Motiv (110) in den Vordergrund. Endlich läßt sich Sachs herbei, von dem Vorgang in der Singschule zu sprechen. Jenes bedeutsame Thema (107) tritt hier ausdrucksvoll in Violinen und Bratschen hervor; Sachs, der Evchens zarte Anspielung auf eine eheliche Verbindung zwischen ihr und ihm tiefer gegangen ist, als er es sich anmerken ließ, muß nun gewahren, daß ihr Interesse einzig dem Junker gehört. In dem wunderbar klagenden Thema tönt Sachsens schmerzlicher Verzicht auf Lebensglück ergreifend aus. Sachs erzählt, wie es dem Ritter gegangen (Nr. 104 und 106). Nun erscheint wiederum des öfteren das Thema 107. Auch Sachs läßt es bei seinen halb humoristischen Ausführungen als tiefernsten Grundton durchklingen. Doch in Sachs überwiegt die Schalkheit: er übernimmt Beckmessers Vorwürfe, die er in einem Tone wiederholt, als ob er sie sich gleichfalls aneigne, und drollig zitiert er Beckmessers musikalische Phrasen: „singet dem Volk auf Markt und Gassen“ und „von Melodei auch nicht eine Spur“. Köstlich äußert sich nun Evchens Unmut in einer Kombination von verzerrten Motiven, unter denen Nr. 100 als höhnische Anspielung auf das Schusterpech rhythmisch besonders markant wirkt. Sachs bleibt allein (107). In Evchens Gespräch mit Magdalene, die ihr Beckmessers Ständchen ankündigt, klingt ebenfalls noch dieses Thema nach.

Die fünfte Szene (A-Dur wechselnd mit A-Moll, dazwischen episodisch H-Dur über dem Orgelpunkt Fis) beginnt mit Walters Erscheinen (104), dem Evchen entgegenstürzt (110). Doch auch er bringt keine frohe Botschaft; er mußte sehen, wie sein „Begeistern fand Verachten“. So kann er die Bedingung, Meistersinger zu sein (Nr. 85), nicht erfüllen. Er sang von Lieb und Glut (105), doch diese Meister haben ihn verhöhnt ... Drum fort in die Freiheit (105, Vogelweide) — dorthin soll ihm die Geliebte folgen. Immer fürchterlicher wird sein Grimm gegen die Meister, der sich besonders im Merkermotiv (101) austobt, bis schließlich auf dem Höhepunkt

der Steigerung das Nachtwächterhorn (Fis) laut ertönt und ihn so aus seinen Phantasien in die Wirklichkeit zurückruft.

Und nun beginnt eine Episode, die zum Herrlichsten gehört, was der Meister je geschrieben: das Fis (eigentlich Ges) des Nachtwächterhorns, das so gewaltsam und fürchterlich in den verminderten Septakkord auf A hineingeklungen, wird sofort zart von den Hörnern des Orchesters aufgenommen, und über diesem Orgelpunkt entwickeln die Violinen, Bratschen und Violoncelli ein wundersames, dufterfülltes Tonbild, das gleichsam den „Sommernachtstraum" der Liebenden symbolisiert:

112.



Währenddessen entweicht Evchen auf einige Augenblicke dem Geliebten, um sich zu verkleiden, doch im Orchester verkündet die Klarinette süß die „heimlich geflüsterte Liebeserklärung" (90). Und nun erscheint wieder ein Stück derbrealistischer Komik: während Violoncelli und Hörner noch das Fis im Basse festhalten, setzt der Nachtwächter seine F-Dur-Melodie auf der Dominante C ein. Doch es klingt nur scheinbar falsch; das Fis des Basses rückt als Vorhalt nach G hinauf, und es entsteht so auf das dritte Viertel des Taktes der Terzquartakkord der Dominante, die sich zu Beginn des nächsten Taktes regelmäßig nach der Tonika F auflöst, ein kleines Harmoniekunststück von allerliebster Wirkung. Der Nachtwächter singt zum Tremolo der Streicher seine den eintönigen, alten Nachtwächterweisen getreu nachgebildete Melodie ab, und nun wird wiederum auf höchst originelle Weise moduliert: der Nachtwächter schließt singend in F, tutet aber vergnügt sofort darauf wiederum sein Ges, welchen Ton, enharmonisch in Fis umgedeutet, das Orchester mit Sachsens Knieriemmotiv (100) aufnimmt. Wiederum erscheint, diesmal im Horn, das poetische Sommernachtsthema (112), dem sich die Realistik des Knieriemens nun einfügt: Sachs wacht, daß der Sommernachtstraum kein übles Ende nimmt. Eva erscheint wieder, jetzt in Magdalenens Kleidung, und übergibt

sich dem Liebsten zur Flucht (Oboe, Thema 90). Doch Nachtwächterhorn und Knieriemmotiv verkünden, daß von zwei Seiten Entdeckung droht. Nochmals erklingt im Anschluß daran das Sommernachtsthema, jetzt in der Klarinette, während die Liebenden beratschlagen, wie sie den beiden Gefahren entgehen könne. Da aber taucht ein neues Hindernis auf: Beckmessers Laute*) tönt ins Orchester.

Die folgende sechste Szene (Sachs meist B-Dur, Beckmesser in der Lautentonart G-Dur) ist vornehmlich Sachs und Beckmesser gewidmet. Beckmessers Laute arpeggiert die leeren Saiten (das Motiv gewinnt später etwas erweitert auch im Orchester Bedeutung):

113.



Doch Sachs unterbricht ihn, mit dem Hammer auf den Leisten schlagend, mit dem improvisierten, auf Evchen gemünzten Lied „Als Eva aus dem Paradies von Gott dem Herrn verstoßen".

Als Kontrapunkt zu der volkstümlich einfachen Melodie des Anfangs erscheint hier in den Holzbläsern zum ersten Male ein wunderbares, tief ausdrucksvolles Thema:

114.



das, wie Wagner selbst erklärt, hier die „bittere Klage des resignierten Mannes ausdrückt, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt". Es ist jenes Thema, das gleich zu Beginn des dritten Aktes zur höchsten Bedeutung kommen wird. Dort im Vorspiel zum dritten Akte erscheint auch wundersam verklärt jener Melodieabschnitt, dem hier in der dritten Strophe die Worte untergelegt sind:

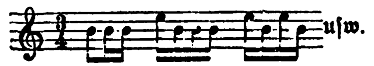
*) Vielfach wird dies Instrument, einer mündlichen Anweisung des Meisters gemäß, durch eine „Stahlharfe" ersetzt, deren wimmernder Klang unwiderstehlich komisch wirkt.

115.



Es ist gleichsam die Muse des Dichters, die hier von ihm als sein „guter Engel" erkannt wird. Beckmesser, der immer wieder auf seiner Laute herumklimpert, versucht jetzt in Güte mit Sachs fertig zu werden, doch Sachs wiederholt ihm wortwörtlich seine eigenen Vorwürfe aus der Singschule („seit sich der Schuster dünkt Poet") und da er ja, wie Beckmesser selbst ihm vorgeworfen, Gassenhauer zum meisten dichte (auch hier wieder unter Anspielung auf die volkstümliche Blumenkranzmelodie wörtliches Zitat aus dem ersten Akt), so wolle er auch auf der Gasse singen zur Arbeit, wie es ihm gefalle. Schon will Sachs mit einer vierten Strophe des Evaliedes beginnen, als ihm Beckmesser wütend ins Wort fällt unter Begleitung eines aus dem Merkermotiv (111) umgebildeten Themas. Doch Sachs bleibt ganz kühl und gelassen. Schließlich schlägt er dem Merker den Pakt vor, er solle ihm das Merken beibringen (humoristische Umgestaltung von Nr. 88), wobei er sein Werk fördern wolle, indem er mit dem Hammer die Fehler anmerke. Beckmesser geht notgedrungen auf den Vorschlag ein, da er fürchten muß, die weibliche Gestalt am Fenster (Magdalene in Evas Kleidern) werde nicht länger warten. Hier schon taucht im Orchester leise in den Oboen und Flöten ein Motiv auf, das später große Bedeutung gewinnt. Man könnte es in scherzhaftem Doppelsinn als das Motiv des „Versohlens" bezeichnen, denn während es hier auf die Schusterarbeit des „Sohlens" sich noch bezieht, gewinnt es später dem armen Beckmesser gegenüber eine viel handgreiflichere Bedeutung:

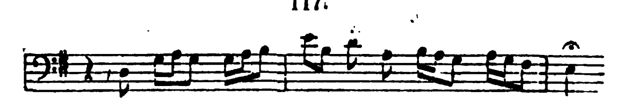
116.



Wiederum hört man von ferne das Nachtwächterhorn, wiederum setzt das Thema des Sommernachtstraums (28)

über den Orgelpunkt Fis ein, und Walter findet das rechte Wort, wenn er meint: „Welch toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum". Nun beginnt Beckmesser sein Ständchen, nachdem er zuvor weidlich auf der Laute herumgeklimpert und die in der Wut unversehens hinaufgeschraubte D-Saite wieder heruntergeschraubt hat (Glissandotriller der ersten Violinen). Beckmessers Ständchen, dessen Fiorituren thematische Bedeutung gewinnen, beginnt:

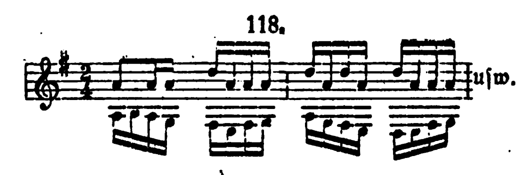
117.



Dieser lächerliche Gesang, der geradezu wie eine Parodie des Liebesseufzers Walters (Nr. 86) wirkt, und dessen elende Deklamation gleich Sachs rügt, gibt die Grundlage zu allem Nachfolgenden bis zum Schluß des Aktes (die siebente Szene reiht sich musikalisch unmittelbar an das vorangehende in gleicher Tonart an). Beckmessers Gesang ist der „Cantus firmus", um den herum sich köstliche Szenen musikalisch aufs lebhafteste entwickeln in der Form einer großen Fuge, die das gesamte Orchester und der zehnstimmige Chor in gewaltiger Steigerung durchführen. Die erste Strophe des Beckmesser-Ständchens wird nur von der Laute und einzelnen Akkorden der Bratschen und Violoncelli begleitet, bei der zweiten treten die Holzbläser hinzu. Nun ist Sachs mit den Schuhen fertig geworden (im Orchester der Anfang des Schusterlieds), und während Beckmesser nunmehr in $\frac{3}{4}$-Takt ganz ohne Pausen bei verstärkter Orchesterbegleitung die dritte Strophe herunterleiert, gibt ihm Sachs sein „Merkersprüchlein" zum besten. Außer Sachs treten nun noch andere Stimmen (David und allmählich immer mehr Nachbarn) hinzu, während Beckmesser unbeirrt die dritte Strophe weitersingt, bis David unterbricht.

Die siebente Szene bringt nun die eigentliche Keilerei. Nach vier einleitenden, sehr bewegten Takten erscheint das Thema der Fuge, das aus dem Prügelmotiv entwickelt ist, mit einem geräuschvollen Kontrasubjekt in den Bässen:

118.



Viermal setzt zunächst das Fugenthema ein (zuletzt in den Bässen beim Auftreten der Gesellen: „He da, Gesellen dran"), und nun erscheinen auch die Meister, die den Cantus firmus Beckmessers aufgreifen: „Was gibt's denn da für Zank und Streit". Auf „Streit" setzt das Fugenthema von neuem ein, worauf es zum sechsten Male zu den Worten der Nachbarinnen („He da dort unten, so seid doch nur gescheit") erscheint. Immer größer wird das Gewirr, immer dichter fallen die Hiebe, die köstlich durch Engführungen des Prügelmotivs gekennzeichnet werden, bis zuletzt, nachdem der Beginn des Cantus firmus sich dreimal in den Bässen immer auf höherer Stufe wiederholt hatte, der Höhepunkt des Lärms mit dem Augenblick erreicht wird, wo die Bässe das Knieriemmotiv (100) und die Violinen, unterstützt von den Trompeten, das Sommernachtsthema (112) gleichzeitig anstimmen: es ist der Moment, den Sachs ergreift, um die Liebenden in Sicherheit zu bringen und den Lehrbuben aus dem Gewühl zu ziehen. Genial ist wiederum die Verwendung des Nachtwächterhorns, das den Anlaß zu dem panischen Schrecken und dem raschen Abebben des Höllenlärms gibt, der nunmehr in immer leiser werdenden Nachklängen des Prügelmotivs verhallt. Alles dies auf dem Orgelpunkt über Fis, der den Nachtwächter wiederum nicht in seinem F-Dur-Gesang beirrt. Gleich flüchtigen Gespenstern huschen noch Nachklänge des tollen Spuks in Flöte und Fagotten während des schlaftrunkenen Nachtwächtergesanges. Wiederum tutet der Wächter Nürnbergischer Sitte und Ruhe sein falsches Ges auf dem Horn. Da geht der Vollmond strahlend auf, und in seinem Glanze kündet das Orchester alle Poesie der Sommernacht. Eine Flöte schwirrt, gleich dem Glühwurm, der sein Weibchen nicht fand, drüber hinweg (116), die Klarinette summt Beckmessers Ständchen, das Fagott antwortet gleichsam schlaf-

trunken mit untermischten Pausen. Ein warmer E-Dur-Akkord breitet sich aus: alles war nur ein „Sommernachtstraum“, gewoben aus zarter Poesie und derber Prosa, wie einst auch der große Brite seine Liebespaare träumen ließ.

Dritter Aufzug.

Das wundervolle (mit Thema 114 anhebende) Vorspiel hat eine eingehende Erläuterung durch den Meister selbst gefunden, aus der ich folgende Sätze hier geben will: „Jetzt wird dieses Motiv (114) allein gespielt und entwickelt, um in Resignation zu ersterben: aber zugleich und wie aus der Ferne, lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter die unvergleichliche Popularität erworben hat („Wach' auf, es nahet gen den Tag“); nach der ersten Strophe nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des Schustergesanges (115) wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab nach oben wendete, und sich in zart anmutige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritt in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernden Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumete (114) mit dem mächtigen Ausdruck der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein: beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation.“

Die erste Szene, die uns in Sachsens Werkstatt führt, zerfällt deutlich sowohl szenisch wie musikalisch in zwei Abschnitte: der erste, mehr humoristischen Charakters, ist dem Gespräch Sachsens mit David, der zweite, ernstere dem Monolog des Meisters gewidmet. Köstlich ist der mit seinem Motiv (96) eingeführte David in seiner drolligen Angst charakterisiert, wie er dem kaum hinhörenden Meister (Thema 30 in den Violoncellen) die Ereignisse der Nacht aufzuklären sucht. Dabei kommt es zu hübschen Reminiszenzen: das Lautenmotiv (103) erscheint in der Viola, das Prügelmotiv

(116) in der Singstimme („da hieb ich ihm den Buckel voll") sehr drastisch, doch der Meister schweigt immer noch, nur in den Bässen scheint Thema 30 zu grollen, so daß David immer furchtsamer wird (ein kleines Stakkatamotiv charakterisiert seine Furcht). Endlich spricht Sachs freundlich und gütig, aber David ist noch so verwirrt, daß er sein Johannissprüchlein in die Melodie von Beckmessers Ständchen (117) kleidet. Erst Sachsens Erstaunen läßt ihn die rechte, dem Johannischoral des ersten Aktes verwandte Melodie wiederfinden, übrigens eine Perle volkstümlicher Melodik. Sachs fordert David auf, ihn als Herold auf die Wiese zu begleiten (Nr. 87, Fanfare). Reizend ist Davids vertrauliche Anspielung auf eine Werbung um Evchen. Auf dies heitere Idyll folgt der tiefernste Monolog des weisen Meisters, der der Welt wahrstes Wesen als Wahn erkannt hat. Auch hier sind musikalisch-mehrere Abschnitte deutlich zu bemerken. Der erste, mehr allgemein gehaltene Teil wird vom Thema 114, das ganz in der Art des Vorspiels auftritt, beherrscht, daneben erscheint im Horn das Thema Nr. 91 (Lenzesgebot). Dann wendet sich Sachs vom Allgemeinen zum Besonderen: Nürnbergs Thema (Nr. 109) erscheint mit dem prächtigen Kontrapunkt, und bald gedenkt er der nächtlichen Verwirrung. Das Prügelmotiv (Nr. 116) zaubert ihm den tollen Spuk der Johannisnacht (Nr. 112) wieder herbei, es selbst aber ist nun ins Zarte umgewandelt: „ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht" (Harfe), eine der klanglich herrlichsten Stellen des Werkes. Der zarten Nachtepisode folgt der leuchtende Tag (Nr. 103), der „ein edler Werk" (Nr. 90) sehen soll: Sachs ist entschlossen, Walters Liebeswerbung zum Sieg zu verhelfen.

Die zweite Szene beginnt mit Harfenarpeggien beim Eintritt Walters. Sachs begrüßt ihn herzlich (Nr. 108). Walter erzählt von dem schönen Traum, der durch fremdartige Harmoniefolgen in seiner Bedeutsamkeit charakterisiert wird. Sachs fordert ihn auf, den Traum zu einem Meisterliede zu gestalten und klärt ihn über den Unterschied von Künstlertum und Dilettantismus auf. Die berühmte Stelle: „Mein Freund, in holder Jugendzeit", die man vielfach als Reminiszenz aus Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor", ja sogar als

bewußtes Denkmal für den früh verstorbenen Komponisten erklären wollte, ist deutlich als thematische Weiterentwicklung einer schon öfters antizipierten Phrase aus dem nachfolgenden „Preislied“ zu erkennen. Dieses Lied entsteht nun vor unsern Augen als Deutung des Traumes. Die Melodie ist mit den schon früher oft gehörten beiden Themen Nr. 86 und 90 nahe verwandt, ja letzteres Thema erscheint im Abgesang sogar wörtlich. Der erste Stollen des ersten Bars wird nur von den Streichinstrumenten begleitet, beim zweiten treten noch Holzbläser, Hörner und Harfe hinzu. In gleicher Weise ist der Abgesang instrumentiert. Das an seinem Schlusse auftretende Thema 30 deutet auf Sachsens Erkenntnis des „Wahnes“ seiner eigenen Dichterschaft von Gottes Gnaden. Es folgt der zweite Bar, während Walter den dritten Bar, der des Traumes Deutung berichten soll, für später aufspart. Sachsens Schlußworte werden von den Themen 108 und 109 beherrscht.

Schon kurz vor Beginn der dritten Szene kündigt eine kurze Überleitungsmusik Beckmessers Erscheinen an: Köstlich bringt die Klarinette den Anfang eines Ständchens (117) in tiefer Lage, und das Prügelmotiv (116) reiht sich unmittelbar an. Alle Schrecknisse der vergangenen Nacht tauchen vor seinem Blick auf, und wie er selbst, so macht auch das ihn begleitende Motiv (106) einen kläglichen Eindruck. Lautenmotiv (113) und Schustermotiv (100) verbinden sich ihm zu verdrießlichsten Vorstellungen, die ihn wie böse Geister umschwirren. Auch Walter (104) bereitet ihm böse Sorge. Er glaubt sich von den Weibern und Buben auf der Gasse (116) verhöhnt, wirft das Fenster zu und grübelt nach einer neuen Weise.

Diese ganze Szene spielt sich pantomimisch mit köstlicher Drastik ab. Da fällt sein Blick auf das Papier, dem Sachs Walters Werbelied anvertraut hat: die Melodie des Liedes tönt leise aus den Violinen, und nun erst bricht Beckmesser in die ersten Worte aus. Aber Sachs erscheint in diesem Augenblick, und Beckmesser beklagt sich bei ihm über den Schabernack der vergangenen Nacht. Dabei tritt ein neues Thema, das seine Wut charakterisiert, auf:

119.



Köstlich ist dann im Gegensatz dazu Beckmessers überschwengliche Freude gekennzeichnet, als Sachs ihm das Lied schenkt. Namentlich der hüpfende Polkarhythmus des Abschnittes „Kauf eure Werke gleich", ist von unwiderstehlicher Komik.

Evchen erscheint zu Beginn der vierten Szene, und sofort nimmt die Musik einen andern Charakter an. Ein verschämtes neues Thema der Oboe drückt ihre Verlegenheit trefflich aus:

120.



Sie traut sich nicht zu sagen, wo sie „der Schuh drückt", und erst als sie Walter erblickt (112), verrät ihr Schrei, wie's ihr ums Herz steht. Wundervoll ist Sachsens mürrische Zwischenbemerkung, die seine tiefe Herzensnot verbergen soll, auch musikalisch gestaltet. Nun singt Walter den dritten Vers, der des Traumes Deutung berichtet, diesmal vom gesamten Orchester begleitet.

In gleicher Weise wie vorher sucht Hans Sachs nach dem Vortrag des Liedes, das sinnvoll vom Wahnthema (114) geschlossen wird, seine Rührung zu bemeistern: dazwischen klingt aber bei der Anwendung der Melodie des Schusterliedes aus dem zweiten Akte der Ton schmerzlicher Resignation. Doch Eva muß ihm nun ihr Herz ausschütten: eine ergreifende Melodie: „Was ohne deine Liebe" leitet ihren Gesang ein, der immer wärmer und hingebungsvoller ertönt. Doch Sachs verweist auf das „traurig Stück von Tristan und Isolde": zwei Themen aus Wagners tragischem Werke steigen da mahnend auf: die chromatische Folge, die das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" eröffnet und auf die Liebe des Paares hindeutet, sowie König Markes Thema („nichts von Herrn Markes Glück"). Sachs ist froh, auf ein anderes Gebiet über-

leiten zu können, da er Lene und David draußen bemerkt. Es beginnt nun der zweite Teil der Szene, die Taufhandlung der neuen Weise umfassend. Die Taufhandlung selbst bewegt sich in altertümlichen Formen, die dem Johannischoral und den Kothnerschen Melismen nachgebildet sind; hier aber eine eigentümliche Weihe erhalten. Der Name der Weise wird durch die bereits vernommenen Traumharmonien eingerahmt. Das anschließende, als Taufspruch bezeichnete Quintett gehört zu den allerherrlichsten Eingebungen nicht nur Wagners, sondern der gesamten dramatischen Musik. Es ist aus dem Thema des Preisliedes selbst organisch entwickelt und entfaltet einen Klangzauber wundersamster Art. Es im einzelnen zergliedern zu wollen, wäre Frevel. Nur darauf sei noch aufmerksam gemacht, daß der Meister hier „im harmonischen Zusammenklang die Individualität der Beteiligten in bestimmter, melodischer Kundgebung sich kenntlich machen läßt" (Wagners eigene Worte in „Oper und Drama"). Ein kurzes Orchesterzwischenspiel festlichen Charakters, das die Themen 109, 85 und 103 sinnvoll verarbeitet, dazwischen auch schon eine der folgenden Szene angehörige Trompetenfanfare bringt, leitet zur fünften Szene über, zur Festwiese.

Die Zünfte ziehen, auch musikalisch köstlich charakterisiert, auf: zunächst die Schuster, denen das Knieriemmotiv (100) natürlich nicht fehlt, dann die Stadtwächter mit der aus dem Zwischenspiel bereits bekannten Fanfare, darauf Gesellen mit Kinderinstrumenten (du.ch kleine Flöte, Glockenspiel und sordinierte Trompeten hübsch nachgeahmt, wozu noch Geigen col legno kommen), weiterhin die Schneider, deren Melodie eine Karikatur der einstmals beliebten Rossinischen Opernmelodie „Di tanti palpiti" (aus „Tancred") ist, schließlich die Bäcker, die sich sinnvoll der „abgeschiedenen Vielfraßweise" bedienen. Dann gibt's, als die Mädel von Fürth erschienen sind, einen originellen Walzer, dessen Periodem zunächst nur sieben statt acht Takte haben. Die Erklärung dieser kleinen Absonderlichkeit gibt die Regieanweisung Wagners: „Das Charakteristische des Tanzes, mit welchem die Lehrbuben und Mädchen zunächst nach dem Vordergrund kommen, besteht

darin, daß die Lehrbuben die Mädchen scheinbar nur an den Platz bringen wollen; sowie die Mädchen zugreifen wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer wieder zurück, als ob sie sie anderswo unterbringen wollten, wobei sie meistens den ganzen Kreis, wie wählend, ausmessen und somit die scheinbare Absicht auszuführen anmutig und lustig verzögern." Bei der Münchner Uraufführung im Jahre 1868 wurde das Haschen und Entweichen der Paare jedesmal auf den Beginn einer neuen Periode ausgeführt, so daß der Wegfall des achten Taktes dramatisch durchaus motiviert erschien. Prächtig ist der später hinzutretende Kontrapunkt der Bratschen und Violoncelle. Die Tanzmusik bricht beim Erscheinen der Meistersinger ab, die zunächst in den Bässen angekündigt werden (Nr. 85), bis schließlich ihr Marschthema im Glanze des vollen Orchesters genau wie im Vorspiel auftritt. Dann kommt beim Auftreten der Fahne die Fanfare. Nach dem „Silentium-Ruf" folgt der Huldigungsgesang des Volkes: „Wach' auf", der bereits im Vorspiel zum dritten Akt angeklungen war, ein Meisterstück edel-volkstümlicher Melodik. Sachs dankt wehmütig, das Thema 114 sagt, daß er sich der großen Ehre nicht würdig fühlt. Geschickt lenkt er die Aufmerksamkeit von sich ab (102) auf die Zunft und ihre Meister (109). Der Wettgesang beginnt. Beckmesser tritt als erster auf mit dem bereits aus dem Vorspiel bekannten Es-Dur-Satz. Das Volk (12 stimmiger Chor) macht sich mit dem ebenfalls bereits im Vorspiel enthaltenen Motiv 93 über ihn lustig. Die Lehrbuben gebieten „Silentium", und Beckmesser beginnt mit seinem Lautenmotiv (113), das gerade deshalb, weil er Sachs eine besonders großartige neue Weise versprochen hat, besonders komisch wirkt. Das Lied, auch musikalisch ein Ausbund von allerlei Unsinnigkeiten, wird durch Zwischenbemerkungen des Volkes, das schließlich in helles Lachen ausbricht, unterbrochen. Wütend (119) wirft Beckmesser dem Sachs das Lied vor die Füße. Doch Sachs beteuert, das schöne Lied, das Beckmesser nur entstellt, sei nicht von ihm. Walter (90 und 104) tritt als Zeuge hervor und singt sein Lied, daß nun mehrfach verändert und erweitert erscheint, ein besonders feiner Zug, der dramatisch dadurch motiviert wird, daß die

Meister in der Ergriffenheit das Blatt unwillkürlich fallen lassen. Das Volk nimmt ebenfalls Partei für diesen Sänger, und die Meister sprechen ihm den Kranz zu, den ihm Eva überreicht. Leise erklingt das Thema 114, das endgültig Sachsens Verzicht besiegelt. Mit der Fanfare (87) wird Pogner aufgefordert, den Junker zum Meister zu machen, doch Walter weist (Reminiszenz aus Quintett) die Würde zum schmerzlichen Erstaunen aller zurück. Nun kommt die großartige Mahnung Sachsens, die mit dem Hauptthema (85) beginnt, dann einen rezitativischen Zwischensatz („habt acht") aufweist, weiterhin Thema 109 breit erklingen läßt und in den Schluß des Vorspiels mündet. Feierlich wiederholt das Volk seine Schlußworte, und in hellem Orchesterglanz, in den auch die Fanfare hineinklingt, schließt rauschend das wundervolle Werk, dessen erhebender Ausklang das Herz jedes Deutschen höher schlagen läßt: feiert es doch die deutsche Kunst als Hort deutschen Volkstums.

Als Einführung in den Stil der Wagnerschen Spätwerke dürften die „Meistersinger" für das große Publikum am geeignetsten sein: wem des Meisters Art hier aufgegangen ist, der kann allmählich auch zum Verständnis des „Ring", „Tristan" und „Parsifal" gelangen. Während Wagner an den „Tristan" die strengsten aus seinem theoretischen Behauptungen schließenden Anforderungen zu stellen erlaubt, bedeuten die „Meistersinger" eine Art von Konzession an die ältere Opernform. Aber diese Hinneigung zur geschlossenen Form, diese Wiederaufnahme der von ihm im „Tristan" aufgegebenen, hier aufs feinste individualisierten Ensembles bedeuten lediglich eine lebendige Weiterentwicklung von Anschauungen, deren theoretische Formulierung aus der einseitigen Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe geflossen war. Hier, wo keine übergewaltigen Götter, keine Helden vom Schlage Tristans, sondern Menschen des täglichen, wenn auch poetisch verklärten Lebens darzustellen waren, ergab sich mit zwingender Notwendigkeit eine Stilgestaltung ganz neuer Art. Worauf es Wagner hierbei ankam, hat er in seiner Schrift „Über Schauspieler und Sänger" deutlich ausgesprochen: „Das, was ich als das unsern Darstellern zu gebende ‚Beispiel' be-

zeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde (Cornelius) es dünkte, mein Orchestersatz käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgesetzte Fuge vor, so wissen wiederum meine Sänger und Choristen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel, wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es ‚Opernsingen' hieß, sofort in den Krampf des falschen Pathos verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegenteile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisieren, um erst von diesem Punkte aus unmerklich zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Überraschung das wirkte, was dort zu den krampfhaftesten Anstrengungen nie gelingen wollte."

Die Meistersingeraufführung im Jahre 1868 bedeutete den letzten Versuch Wagners, sich mit einer im Rahmen des herkömmlichen Theaters veranstalteten Darstellung zu befassen. „Gerade die Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, anderseits jedoch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, bestimmte mich nun aber, fortan von jedem Versuch einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fern zu halten." ... So führte Wagners Weg nach Bayreuth. —

Der Festspielgedanke und der „Ring" entstanden nicht gleichzeitig in Wagners Geiste; langsam und organisch entwickelte sich der schon früh (in Riga) gefaßte Plan einer ganz eigenartigen Bühne, um dann mit dem ebenfalls in langsamem Werden sich entfaltenden Tetralogie-Plane untrennbar zu verwachsen, so daß der Meister sein Werk ausschließlich im Hinblick auf eine Festspielbühne zu schaffen begann zu einer Zeit, in der ihm noch die notdürftigsten Mittel zur Verwirklichung seiner kühnen Idee versagt waren.

Das Jahr 1848 war entscheidend: im Sommer befreite sich Wagner mit der Studie „Die Nibelungen, Weltgeschichte aus der Sage" endgültig von seinen geschichtlichen Forschungen,

die ihn von den „Nibelungen“ (Ghibellinen) der Geschichte zu den „Nibelungen“ der Sage geführt hatten. Im Herbst des gleichen Jahres entstand nun die Studie „Der Nibelungen-Mythus“ als Entwurf zu einem Drama“, und in diesem Entwurf finden wir bereits in den äußeren Umrissen fast die vollständige Handlung der späteren Tetralogie. „Ein nächster Versuch, eine Hauptkatastrophe der großen Handlung für unser Theater als Drama zu geben, war ‚Siegfrieds Tod‘!“ Dieses nach einer Skizze vom 20. Oktober 1848 am 12. November 1848 begonnene und am 28. November beendete Drama betitelte sich noch „Eine große Heldenoper in drei Akten“ und steht, trotz des durchgeführten Stabreims, und obwohl ein großer Teil dieses Dramas in die spätere „Götterdämmerung“ überging, doch stilistisch dem unmittelbar vorangegangenen „Lohengrin“ fast näher als den folgenden Werken. Vorläufig kam es zu vereinzelten, später nicht mehr benutzten Musikskizzen. Ein Jahr später, im Oktober 1849, trug er sich in Zürich von neuem mit dem Gedanken, „Siegfrieds Tod“ musikalisch auszuführen. Dieser Wunsch wiederholte sich fast nach jedem schriftstellerischen Versuch jener Zeit, doch die Unmöglichkeit, das Werk aufführen zu lassen, brachte ihn jedesmal wieder von diesem Gedanken ab. „In der Tat, in die Luft hinein komponiere ich meinen Siegfried nicht“ (an Liszt, im Juli 1850).

Da kommt plötzlich in einem undatierten Briefe an Uhlig vom Oktober 1851 der Festspielgedanke, vereinigt mit dem Plane der Tetralogie, zum Vorschein: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im Kopfe: drei Dramen mit einem dreiaktigen Vorspiel. — Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rhein auf, rufe zusammen und führe das Ganze im Laufe einer Woche auf.“

Der neue Plan ging also auf drei Dramen aus: 1. Die Walküre, 2. Der junge Siegfried, 3. Siegfrieds Tod. „Um alles vollständig zu geben, muß diesen drei Dramen aber noch ein großes Vorspiel vorangehen: der Raub des Rheingoldes.“ Von diesem Vorspiel skizziert nun Wagner in dem Briefe einen Teil der Handlung, deren wichtigste Veränderung gegenüber dem allerersten Entwurf darin besteht, daß nur

der der Liebe Entsagende den Ring schmieden kann. Damit war ein Hauptmotiv der neuen Dichtung bestimmt.

„Das Ganze wird — heraus! ich bin so unverschämt, es zu sagen! — das Größte, was je gedichtet!" schreibt er an Uhlig. Im Februar 1853 war das Werk in wenigen Exemplaren ausschließlich für Wagners nächste Freunde gedruckt worden, und erst genau zehn Jahre später entschloß sich der Meister zu einer Veröffentlichung der Dichtung in etwas veränderter Gestalt, wobei zum erstenmal die Titel „Siegfried" und „Götterdämmerung" (statt „Der junge Siegfried" und „Siegfrieds Tod" auftreten. Damit war auch äußerlich die tiefgreifende Veränderung des Sinnes der Ringdichtung festgelegt.

Nicht mehr Siegfried, sondern Wotan steht nun im Mittelpunkte des Dramas, nicht mehr „Siegfrieds Tod", sondern die „Götterdämmerung" (Das Ende der Götter) ist die entscheidende letzte Katastrophe geworden, und wie sich diese Umwandlung, deren leitende Gesichtspunkte Wagner hier angab, im einzelnen vollzogen hat, möge man aus der Vergleichung von „Siegfrieds Tod" mit der „Götterdämmerung" ersehen. Daß zwischen der endgültigen Fassung der „Götterdämmerung" und dem vom Jahre 1848 stammenden „Siegfrieds Tod" mindestens eine, wahrscheinlich aber noch eine weitere Zwischenfassung existiert, steht nunmehr fest. Diese mehrfachen Umarbeitungen haben eine gewisse Unklarheit in den „Ring", namentlich aber in die „Götterdämmerung" gebracht, Widersprüche, die zu lösen nur mit Hilfe eingehender Textvergleichungen dem „kritischen Verstande" möglich sein dürfte.

„Ein heftiges Verlangen" erfaßt Wagner, der fünf Jahre lang nicht mehr komponiert hatte, zum Beginn der musikalischen Ausführung „des so schwierigen und wichtigen Rheingoldes". „Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen." Die musikalische Ausführung war es auch erst, die ihm Klarheit über die Gestaltung des Schlusses der Tragödie brachte, die letzten Schwierigkeiten lösend, die

dieser Schluß jahrzehntelang dem Dichter bereitet hatte. Brünnhildens großer Gesang sollte gewissermaßen den Sinn der Tragödie zusammenfassen. Dieser Sinn ging in der ursprünglichen Lesart von „Siegfrieds Tod" dahin, daß Wotan, der dort gar nicht handelnd auftrat, durch die Rückgabe des Ringes und den Tod Siegfrieds vom Fluche erlöst wird und nun ewig weiter in Walhall herrscht. Aber auch als bei der Ausführung der Tetralogie der Untergang der Götter notwendig, als an Stelle der Siegfriedtragödie die Wotantragödie entscheidend geworden war, behielt Wagner merkwürdigerweise einen „optimistischen" Schluß der Dichtung bei, einen Schluß, der noch Wagners „abstrakt bewußter Erkenntnis" entsprach, während er bereits „in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer" war. Mit dem „Ring" hatte er sich nämlich „unbewußt in betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsch bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen" — mit diesen Worten bezeichnete der Meister im Jahre 1864 in der Schrift „Über Staat und Religion" den Sinn seiner Ringdichtung. Inzwischen hatte sich nämlich eine bedeutsame Erkenntnis bei ihm vollzogen, und wiederum verdankte er diese dem Philosophen Schopenhauer. Wagner spricht sich darüber am deutlichsten in seinen Briefen an Röckel aus. Wenn Brünnhilde ursprünglich zum Schluß sagt: „Des ew'gen Werdens offne Tore schließ ich hinter mir zu: nach dem wunsch- und wahnlos heiligsten Wahnland, der Weltwanderung Ziel, von Wiedergeburt erlöst, zieht nun die Wissende hin" — klingt das doch wie versifizierter Schopenhauer, und so ließ Wagner bei der Komposition diese Strophen fort, „weil der Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird."

Die im Vorwort zur Herausgabe der Nibelungendichtung entwickelte Festspielidee und der Appell an einen deutschen Fürsten waren für den König Ludwig bestimmend gewesen, Wagner nach München zu berufen, um ihm hier Gelegenheit zur Ausführung seines künstlerischen Lebenswerkes zu geben.

So stand denn gleich nach Wagners Übersiedlung im Jahre 1864 der Plan der Errichtung eines monumentalen Festspielhauses im Vordergrund der Erörterungen. Der König dachte an ein Festspielhaus in München, und obwohl Wagner ursprünglich abgeneigt gewesen war, sein Theater in einer größeren Stadt zu errichten, so ließ er doch dem Opfermut des Königs zuliebe seine Bedenken zurücktreten. Allein die Schwierigkeiten, die man namentlich in Hofkreisen machte, und die schließlich zu Wagners Entfernung aus München führten, ließen auch diesen Plan zunichte werden. Die Münchener Erfahrungen bestärkten Wagner in seinem Glauben, daß nur in einer „schönen Einöde" sein großer Gedanke zur würdigen Ausführung gelangen könne: er ersah sich die kleine fränkische Stadt Bayreuth, von der aus Jean Paul in Wagners Geburtsjahre den Mann prophetisch begrüßt hatte, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.

Eine gewaltige Kosmogonie ist es, die das Genie des Dichters im „Ring" vor unsern Augen entrollt. Wie Wagner die einzelnen Sagenbestandteile mit schöpferischer Intuition verknüpfte, wie er aus dunklen Anspielungen überraschende Gesichtspunkte gewann, dies im einzelnen zu verfolgen, würde umfangreiche Untersuchungen beanspruchen, die aber den unmittelbaren künstlerischen Genuß des Werkes nicht im geringsten fördern könnten. Daß Wagner den übergroßen Sagenkreis, aus dem er seinen Stoff schöpfte, wiederum auf die allereinfachsten Elemente zurückgeführt und miteinander dramatisch verbunden hat, diese Erkenntnis wird sich auch dem oberflächlichen Kenner der nordischen Mythologie bald aufdrängen; wie der Meister jedoch sein riesiges Drama konstruktiv aufbaute, dies näher zu betrachten dürfte nicht ohne Nutzen für die Erkenntnis des Werkes sein.

Auf die allereinfachste Form zurückgeführt, spielt sich das gewaltige Drama eigentlich nur zwischen Wotan und Alberich ab, als deren Vertreter Siegfried und Brünnhilde auf der einen, Hagen auf der andern Seite erscheinen. Alle übrigen Personen sind — rein vom Gesichtspunkte der dramatischen Ökonomie betrachtet — nur Nebenfiguren, so wichtig ihre Rolle zeitweilig auch für den Gang der Handlung sein mag.

Als eigentlich tragischer Held erscheint mir im Gegensatz zu den landläufigen Auffassungen nicht etwa Wotan oder Siegfried, sondern Brünnhilde, deren Schicksal vom zweiten Akt der „Walküre" an in immer steigendem Maße unsere tiefste Anteilnahme erregt, und die von dem Augenblick, in dem Siegfried durch den Genuß des Trankes als eigentlich dramatische Figur ausgeschaltet wird, allein im Mittelpunkt des Dramas bis zum Schlusse steht. Wagner selbst schrieb an Liszt, „daß noch nie dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren sei", wie jeder, der sie versteht, in seiner Dichtung sie finden werde (11. Februar 1853). Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet ist nicht nur das als „Vorabend" bezeichnete „Rheingold", sondern auch noch der erste Akt der „Walküre" lediglich „Exposition", und die eigentliche „Handlung" der Trilogie beginnt erst mit dem zweiten Akte der „Walküre"; bestätigend für diese Auffassung ist, daß Wotan hier der Brünnhilde die gesamte Vorgeschichte des Dramas in der großen, von Wagner als so überaus wichtig erachteten Erzählung wiederholt, wodurch Brünnhilde zum Miterlebnis dessen, was der Zuschauer bereits sinnlich wahrgenommen hatte, nachträglich gebracht wird. Würde Wagner sein Drama nicht aufs deutlichste haben vorführen wollen, so hätte er die Tragödie erst mit dem zweiten Akte der „Walküre" beginnen lassen können. Vom Standpunkte dieser Betrachtung aus ist es auch nicht verwunderlich, daß die Hauptpersonen in ihrem Auftreten ganz ungleich auf das Drama verteilt sind: Wotan, der noch das „Rheingold" beherrschte und im zweiten und dritten Akt der „Walküre" bedeutungsvoll erschien, wird im „Siegfried" zu einer Episodenrolle und verschwindet in der „Götterdämmerung" vollständig (nur zum Schlusse beim Brande Walhalls ist er zu sehen). Alberich, gleichfalls im „Rheingold" von höchster Bedeutung, erscheint in der „Walküre" gar nicht und hat persönlich noch geringeren Anteil an der Handlung des „Siegfried" und der „Götterdämmerung" als Wotan, wofür Hagen in der „Götterdämmerung" den breitesten Platz an seiner Statt einnimmt. Wotan hinwiederum ist durch Siegmund und Sieglinde, dann durch Siegfried und Brünnhilde vertreten, die einzeln eben-

falls nur Teile des großen Dramas handelnd erfüllen. Von den Personen des „Rheingold" treten in der „Götterdämmerung" außer Alberich überhaupt nur noch die Rheintöchter wiederum auf, wenn wir davon absehen wollen, daß Loge durch die verzehrenden Flammen vertreten ist. Daß trotz alledem eine ganz erstaunliche Einheit der Handlung erzielt wurde, beweist nur die gewaltige dramatische Meisterschaft Wagners, die sich auch im formal-konstruktiven Aufbau (durchgeführte Dreiteilung der Akte und Szenen mit wenigen Ausnahmen, verhältnismäßig seltener Dekorationswechsel) zeigt. Beeinträchtigt wird die dramatische Kunst im „Ring" dagegen durch die Neigung zu epischer Breite, wie sie schon im Stoff öfter lag, durch die weitschweifige Behandlungsweise aber noch weiter ausgedehnt wurde.

Hier muß einmal offen die Frage der Kürzungen bei Wagner behandelt werden, die sich namentlich im „Ring" auf Schritt und Tritt aufdrängt. Wagner hat dies gigantische Werk zum größten Teil während einer Periode geschaffen, da er abseits von den Bühnen praktischen Erwägungen unzugänglicher als früher war. Noch beim „Lohengrin" hatte er zwar Liszt gebeten, außer der von ihm selbst angegebenen Kürzung keine Striche zu machen, aber doch noch so viel Selbstkritik besessen, um zu erkennen, wo eine Länge vorlag. Diese Selbsterkenntnis schwand im Laufe der Jahre völlig, und Wagner versteifte sich hartnäckig immer mehr darauf, seine Werke nicht nur von fremder Hand nicht kürzen zu lassen (was man begreifen kann), sondern auch keinerlei Ratschläge zu Strichen entgegenzunehmen oder gar selbst nachzuforschen, wo er allzusehr in die Breite gegangen sei. Über Kürzungen in den „Meistersingern" (wo sie allerdings am wenigsten nötig wären) spricht sich Wagner in einem Brief an Tichatschek folgendermaßen aus: „Zuerst fällt es mir schwer, zu begreifen, wie die Generaldirektion auf den Gedanken kommt, mir die Bedingung zu stellen, daß ich in ‚Abkürzungen', ohne daß der Sinn und die Handlung gestört werden, somit der Zusammenhang der Komposition keine empfindsame Lücke erfahre, willigen soll. Wer diese Kürzungen vorzunehmen verstände, wäre für mich belehrend zu

erfahren, da kein mit dem Werk Vertrauter sie auszuführen unternehmen würde, sondern nur jemand, der eigentlich gar nichts davon kennt *). Nun hat es sich denn gefunden, daß hier in München weder Sänger noch Musiker, noch vor allem das Publikum je nach einer Kürzung verlangt hat. Die Oper dauerte mit den langen Zwischentakten in sechs Vorstellungen jedesmal 4½ Stunde, also nicht länger als zu meiner Zeit fast alle großen Opern in Dresden dauerten; weder die Sänger noch das Publikum waren am Schlusse ermüdet, und die am lebhaftesten sich steigernde Teilnahme trat gerade stets im dritten Akte hervor. Es ist mir hier ebenso mit ‚Lohengrin‘ und ‚Tannhäuser‘ gegangen, als ich sie vollständig ohne Striche aufführen ließ. Die Klage über die Länge (oder vielmehr die dadurch gesteigerte Schwierigkeit des Werkes) ist mir zuerst von seiten der verschiedenen faulen deutschen Kapellmeister bereitet worden; der Schreck dieser Herren über die viele Arbeit, die sie hier vor sich sehen, ist natürlich nicht imstande, mich zum Mitleiden zu bewegen; gegen ihre Faulheit und Unfähigkeit, die Bedürfnisse einer dramatischen Musikaufführung zu verstehen, stehe ich eben im Kampfe.“ Daß Wagner aber Kürzungen — selbst in den „Meistersingern“ — nicht absolut ablehnend gegenüberstand, beweist ein Brief an den Wiener Dirigenten Herbeck (12. Oktober 1869): „Noch empfehle ich mir auch in betreff etwa nötig dünkender Kürzungen Ihnen von neuem anzuempfehlen, nicht von vornherein auf Kürzungen auszugehen. Erst wenn dem Talente des einzelnen sich unübersteigliche Schranken herausstellen und weder durch Studium noch durch Personalveränderung der Zweifel an dem richtigen Eindruck einzelner Ausführungen zu überwinden sein kann, würde natürlich der gänzliche Wegfall einer schwierigen Stelle dem lahmen und wirkungslosen Ausfall derselben vorzuziehen sein. Gestatten Sie aber von vornherein die Auslassung schwieriger Stellen, so geben Sie damit jedem Sänger, dem diese oder jene Stelle schwer fällt oder unwirksam vorkommt, ein völliges Recht,

*) Demgegenüber vergleiche man die geschickten Wiener Kürzungen im Anhang zu Thomas Buch „Die Instrumentation der Meistersinger“.

des weiteren aufzuräumen, und die eigentliche liederliche Aufführung ist somit von vornherein statuiert."

Heute liegen die Verhältnisse ganz anders; der Ehrgeiz der Kapellmeister nach „strichlosen" Aufführungen und die Sucht der Sänger, es ihren strichlosen Festspielkollegen nachzumachen, hat von dieser Seite aus zu einer Übertreibung des Prinzips geführt, der gegenüber nunmehr das Publikum vielfach Front macht. Denn unter den gegenwärtigen sozialen Verhältnissen ist es ein Unding, jemandem eine vier- bis fünfstündige Theaterhaft in heißer, verbrauchter Luft zuzumuten, um Werke von der geradezu ungeheuerlichen Ausdehnung und ermüdender Breite, wie sie der strichlose „Ring" darbietet, noch wirklich zu genießen. Das ist kein Kunstgenuß mehr, sondern eine Kunstsklaverei. Daß Striche gerade im „Ring" notwendig sind, daß sie aber nur dort gemacht werden dürfen und können, wo dichterisch nichts Wesentliches ausbleibt und musikalisch sich die Kette wieder schließt (das ist bei Wagner als echtem Dramatiker meist der Fall, da er sich auch modulatorisch im Kreise dreht, wenn er poetisch weitschweifig wird), darüber hat z. B. Weingartner („Akkorde" 1912) verständige Worte gesprochen. Sehr wenig bekannt ist, daß selbst Hans v. Bülow Striche im „Tristan" *) machte, was aus seinem Briefe vom 23. Juni 1869 an Pohl hervorgeht.

Warum Bülow kürzte und wie Wagner sich demgegenüber verhielt, erzählt Bülow in einem Briefe aus Stockholm, 10. Mai 1882 (Schriften, S. 433). „Es gibt eine Art von Musik — letzter Beethoven und Brahms gehören entschieden dazu — welche, um recht deutlich, recht vulgär zu reden, derjenige allein eigentlich genießen kann, der sie bereits verdaut hat. ‚La musique, c'est la fête de la mémoire' hat einmal der unmusikalische französische Musikreferent B. Jouvin sehr treffend gesagt; wie denn häufig, nicht bloß bei den Franzosen, die gescheitesten Aussprüche über Musik von den Nichtmusikverständigen herrühren. Das Unbekannte in der-

*) Zwei von Wagner selbst für Levi angegebene Tristan-Striche teilt Kufferath im Anhang zu seiner Tristan-Studie mit.

jenigen Kunst, deren Rahmen die Zeit, deren Form das „Nacheinander" ist, muß, um zu wirken, erst in geringerer, dann allmählich verstärkter Dosis beigebracht werden. Meister Richard Wagner äußerte sich gegen mich in München einmal, als das beliebte Kapitel der „notwendigen Kürzungen" debattiert wurde, dahin, daß er es weit eher billigen würde, bei den ersten Vorstellungen seiner größeren Werke zu schneiden und zu streichen, und nach und nach im Verlaufe der folgenden Aufführungen eine ‚Integralrestitution' vorzunehmen, als dem umgekehrten Gebrauche zu huldigen. Wie für die Hörer, so empfehle sich dieses Prinzip auch bei den Sängern, der Erfahrung gemäß, daß die Kräfte mit der Aufgabe wachsen."

Die Meisterschaft Wagners bewies sich besonders bei der in zwei Jahrzehnten erfolgten musikalischen Ausführung des Riesenwerkes. Wie vorsichtig Wagner im „Ring" verfuhr, hat er später ausdrücklich zu Nutz und Frommen der jüngeren Komponistengeneration (freilich vergeblich!) betont: „Es war mir z. B. in der Instrumentaleinleitung zu dem ‚Rheingold' sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte, ihn zu verändern; ein großer Teil der nicht unbewegten darauffolgenden Szene der Rheintöchter mit Alberich durfte durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Naivetät sich ausspricht. Dort genügte jene besonnene Einfachheit, die ich ebensowenig aufzugeben hatte, als die ‚Walküre' mit einem Sturme, der ‚Siegfried' mit einem Tonstücke einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plastisch gewonnenen Motive uns in die stumme Tiefe der Hortschmiede Nibelheims führt: hier lagen Elemente vor, aus denen das Drama sich erst zu beleben hatte. Ein anderes forderte die Einleitung zu der Nornenszene der ‚Götterdämmerung': hier verschlingen sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düsteren Schwestern geschwungen sehen müssen, um seine Bedeutung zu verstehen: weshalb dieses Vorspiel nur kurz und spannend vorbereitend sein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits

aus den vorderen Teilen des Werkes verständlich gewordener Motive eine reichere harmonische und thematische Behandlung ermöglichte. Es ist aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motivbildung, wie diejenige, welche im zweiten Aufzuge der ‚Walküre‘ zu Wotans Übergabe der Weltherrschaft an den Besitzer des Nibelungenhortes sich vernehmen läßt, etwa in einer Ouvertüre vorgebracht, so würde ich nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Stiles etwas geradeswegs Unsinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Dramas das einfache Naturmotiv zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenrote dämmernden Götterburg ‚Walhall‘ das nicht minder einfache Motiv vernommen worden war und jedes dieser Motive in eng verwachsener Teilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandlungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden vorführen, daß diese Tonerscheinung mehr als Wotans Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte ... Diesem ausführlicher behandelten Beispiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet und das Charakteristische der dramatischen im Gegensatze zu der symphonischen Motivenausbildung und Verwendung darbietet, lasse ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandlungen des Motives der Rheintöchter, mit welchem diese in kindlicher Freude das glänzende Gold umjauchzen, aufmerksam mache. Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem andern Motiv der weithin sich erstreckenden Bewegung des Dramas wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschiedenartigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden imstande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jener figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas unterscheidet, welche in unmittelbarer Auf-

einanderfolge von unsern Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereiht wurden. Nicht aber das bloße kontrapunktische Spiel, noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischste Harmonisationskunst konnte, ja durfte ein Thema, indem es gerade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdruck vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist. Und hierüber dürfte eben eine genauere Betrachtung der Wiedererscheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der ‚Rheintöchter' einen recht einsichtlichen Aufschluß geben, sobald es durch alle Wechsel der Leidenschaften, in welchen sich das ganze vierteilige Drama bewegt, bis zu Hagens Wachtgesang im ersten Akte der ‚Götterdämmerung' hin verfolgt wird, woselbst es sich dann in einer Gestalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphoniesatzes — mir wenigstens — ganz undenklich erscheinen läßt, trotzdem es hier auch nur durch die Gesetze der Harmonie und Thematik besteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieser Gesetze auf das Drama." Daß die hier von dem Meister vorgeschlagene sinnvolle Untersuchung nicht identisch ist mit einer öden „Leitmotiv"-Motivsucherei, braucht wohl kaum besonders bemerkt zu werden: hier handelt es sich eben um die Erkenntnis der „Anwendung der Musik auf das Drama", dort um mechanische Zerpflückung eines organischen Gebildes, um die kindische Freude am Wiedererkennen eines „Leitmotivs", ohne Einsicht in den Sinn seines Erscheinens und der aus dramatischen Gründen vorgenommenen Veränderung seiner Bildung.

Nicht nur in der Modulation und Harmonik, die vom dritten Akt des „Siegfried" an zu bisher ungeahntem Reichtum sich steigert, sondern auch in der Instrumentation wollte sich Wagner nach seinen eigenen Worten einer „vorsichtigen Anlage" befleißigt haben. Das erscheint auf den ersten Blick etwas sonderbar, wenn wir die ungeheuren orchestralen Mittel ins Auge fassen, die Wagner gerade in seiner Tetralogie benutzt. Das Streichorchester wünscht er durchweg besetzt mit je 16 ersten und zweiten Violinen, je 12 Bratschen und Violon-

cellen sowie 8 Kontrabässen. Die Holzbläser sind mit Ausnahme des nur dreifach vertretenen Fagotts vierfach besetzt: 4 Flöten (3 große und 1 kleine, gelegentlich auch 2 kleine und 2 große), 4 Hoboen (darunter 1 Althoboe an Stelle des Englisch-Horn, dessen Ton Wagner zu schwach war), 3 Klarinetten und 1 Baßklarinette. Besonders stark vertreten sind vor allem die Blechinstrumente: 8 Hörner, von welchen 4 Bläser abwechselnd die 4 zunächst bezeichneten Tuben übernehmen, nämlich: 2 Tenortuben in B, welche der Lage nach den F-Hörnern entsprechen, ferner: 2 Baßtuben in F, welche der Lage der tiefen B-Hörner entsprechen. — 1 Kontrabaßtuba, 3 Trompeten, 1 Baßtrompete, 3 Tenor-Baßposaunen, 1 Kontrabaßposaune, die abwechselnd auch die gewöhnliche Baßposaune übernimmt. An Schlaginstrumenten werden verlangt: 2 Paar Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 große Trommel, 1 Rührtrommel, 1 Tamtam, 1 Glockenspiel (dazu im „Rheingold“ noch auf dem Theater: 16 Ambosse von verschiedener Größe.) Außerdem 6 Harfen (im „Rheingold“ auf dem Theater eine siebente Harfe).

Dieses gewaltige Orchester, dessen der Meister vor allem zu seinen Naturschilderungen bedurfte (hier entfalten auch die von ihm erstmalig in das Orchester eingefügten tiefen Blechinstrumente eine dämonische Wirkung), tritt selbstverständlich in seinem vollen Umfange nur vorübergehend in Aktion, und so finden sich neben überwältigenden, doch niemals wirklich geräuschvoll instrumentierten Klangbildern Stellen von einer lieblichen Zartheit, die vielleicht einzig dastehen in dem Wagnerschen Schaffen. Die Sorge um einen idealen Orchesterklang, der nie die Singstimmen übertönen, dessen Hervorbringung zugleich nicht das Auge von dem Drama ablenken könnte, brachte Wagner zur Ausführung seiner schon lange gehegten Idee des unsichtbaren Orchesters, das theoretisch bereits von Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, namentlich aber von de Marette (1775) und Grétry (1789) gefordert worden war, in Bayreuth jedoch zum ersten Male verwirklicht wurde.

Das unsichtbar spielende Orchester, das durch Schalldeckel gedämpft ist und somit den Klang durchaus einheitlich

ohne Nebengeräusche hinaussendet, ist stufenweise angeordnet, derart, daß der Dirigent und ein Teil der Violinen sich auf der obersten Stufe, der Rest der Violinen, die Bratschen und Kontrabässe auf der zweiten, die Violoncelle, Harfen, Flöten und Oboen auf der dritten, die Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten auf der vierten, die übrigen Blechbläser sowie das Schlagwerk schon unterhalb der Bühne sich auf der letzten Stufe befinden. Daß so der helle Blechbläserklang trotz der idealen Bayreuther Akustik im „Ring" nicht ganz in der gewünschten Weise zur Geltung kommt, ist unleugbar: konnte doch der Meister bei der Konzipierung seines Werkes die Wirkung des Orchesters im künftigen Festspielhause nur ahnen. Eine andere Unausgeglichenheit zwischen der Intention und dem tatsächlich Vollbrachten zeigt sich auf dem Gebiete der „szenischen Dramaturgie". Es bleibt da auffällig, daß Wagner, der zur Verwirklichung seines Gedankens vor keiner Neuerung zurückschreckte, im Dekorativen es noch durchaus beim alten beließ, es also ruhig mit ansah, daß sein unerhört neues Werk in einer Art szenisch verwirklicht wurde, die von der alten „großen Oper" mit ihrem Dekorationsplunder nur wenig sich unterschied. Dieses Mißverhältnis zwischen der von der Partitur geforderten Idealität und der von Wagner selbst eingestandenen „Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus" zum ersten Male scharf beleuchtet zu haben, ist das Verdienst des Franzosen Adolphe Appia. „Es ist aber sehr wahrscheinlich," — meint Appia —, „daß, vom psychologischen Standpunkt aus, eine so intensive Kraft, wie sie der Meister besessen, ohne irgendwelches realistische Gegengewicht nicht möglich wäre, und dann hätte man den darstellerischen Mangel bei Wagner nur als Kehrseite seines fast ans Wunderbare grenzenden Ausdrucksvermögens anzusehen."

„Die Ausführung meiner Bayreuther Bühnenfestspiele zeigte meinerseits, daß ich die Förderung durch das lebendige Beispiel vor Augen hatte. Ich muß mich für das erste damit begnügen, vielen einzelnen hierdurch eben nur eine ernste Anregung gegeben zu haben. Das Angeregte, somit die empfangenen Eindrücke, Wahrnehmungen und hieraus ent-

sprungenen Hoffnungen zu bestimmter Einsicht und festem Wollen zu erheben und zu kräftigen, mögen wir uns nun gemeinschaftlich angelegen sein lassen." Zu diesem Zwecke hatte Wagner ursprünglich die Gründung einer „Bayreuther Stilbildungsschule" ins Auge gefaßt, die nicht nur ein Personal für die Darstellung seiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern „überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutschen Stiles verständnisvoll zu befähigen hatte". Was Wagner unter stilvoller Ausführung verstanden wissen wollte, sagt kurz seine „letzte Bitte an meine lieben Getreuen" vor der ersten Bayreuther Aufführung: „Deutlichkeit! Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie geradeaus!"

Unter Wagners Anleitung sollten „alle Übungen in den verschiedenen Zweigen des vokalen und instrumentalen deutschen Stils durch Vorträge verbunden werden, in welchen die kulturell-historisch-ästhetische Tendenz jener Übungen, insofern sie auf einen bisher noch nicht oder nicht erfolgreich gepflegten deutschen Stil abzielt, zur gegenseitigen sicheren Aufklärung hierüber abgehandelt werden soll." Der Gedanke eines deutschen „Bel canto" (d. h. einer Kunst der gleichberechtigten Verschmelzung von Wort und Ton sowie der Entwicklung des modulationsfähigen Tones aus der Sprache heraus) beschäftigte Wagner unablässig.

Zu dem Gesangsmeister Julius Hey (siehe dessen „Wagner als Vortragsmeister", 1911, eine ungemein lehrreiche Studie) sagte der Meister: „Der Weg aus der Partitur zur erträumten Verkörperung meiner Gestalten ging stets durch ein mühsames Arbeitsfeld, und wenn ich endlich dachte: bist du so weit? — dann stieß ich plötzlich auf blühende Verständnislosigkeit meiner angeblich willfährigen Sänger ... Wenn ich von der Möglichkeit einer Übertragung jener bewährten (italienischen) Laut- und Klanggesetze auf unsern vaterländischen Gesang sprach, lächelte man ungläubig. Zunächst begegnete ich der üblichen, gedankenlosen Einschätzung meiner Operntexte ohne jeden

ernstlichen Versuch, aus ihnen etwas Verbessertes, Kunstwürdigeres herauszufinden, während ich hoffte, meine Texte würden vielleicht Impulse zu einer Wendung auf diesem Geschmack werden können. Hierbei konnte ich nur unvermeidliche Enttäuschungen erleben. Auch entging mir nicht, wie die gesangliche Sprachbehandlung statt sich zu verbessern, sich von Jahr zu Jahr verschlimmerte."

Im ersten Übungsjahre 1878 war geplant, ausschließlich Werke anderer deutscher dramatischer Meister (Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Spohr) unter Anleitung des Gesangmeisters Julius Hey durchzunehmen, im zweiten Jahre dann die Studien auf die Wagnerschen Werke zu erstrecken, von denen größere Bruchstücke mit Orchester geübt werden sollten. Für das Jahr 1880 waren szenische Aufführungen des „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", für 1881 „Tristan" und „Meistersinger", für 1882 eine Wiederholung des „Ring" vorgesehen, während im sechsten Jahre 1883 endlich die ganze Reihe der dramatischen Werke mit der Aufführung des „Parsifal" beschlossen werden sollte. Von diesem weitausgreifenden Plane, dessen Durchführung uns eine wahrhaft nationale Stiltradition geschaffen hätte, kam infolge der Teilnahmslosigkeit aller derer, für die die Stilbildungsschule bestimmt war, nur eines zur Durchführung: die Vollendung und szenische Aufführung des „Parsifal", des letzten dramatischen Werkes des Meisters.

„Parsifal" bedeutet nicht nur das Ende, sondern den notwendigen inneren Abschluß des Wagnerschen Schaffens. Wie in einem Brennpunkte vereinigen sich hier die Strahlen Wagnerscher Kunst seit dem „Tannhäuser": Kundry und Venus als Vertreterinnen erlösungsbedürftiger Sinnenlust; Lohengrin, der Gralsritter, und sein Vater Parsifal, der Gralsucher; Alberich und Klingsor, die beide der Liebe zugunsten der Macht entsagten; Parsifal und Siegfried, die „reinen Toren"; Tristan und Amfortas, die Leidensvollen — sie deuten uns an, in welcher Verbindung das letzte Werk des Meisters mit den Gestalten seiner früheren Werke steht. Aber nicht nur zu den vollendeten Werken des Meisters, sondern auch zu einer Anzahl von unausgeführt gebliebenen Plänen steht „Parsi-

fal“ in engster Beziehung: das im Januar 1849 entworfene Drama „Jesus von Nazareth“ und insbesondere auch das am 16. Mai 1856 skizzierte buddhistische Drama „Die Sieger“ sind als bedeutsame Vorstudien zum „Parsifal“ anzusehen, ja sogar aus dem Entwurf zu „Wieland der Schmied“ (vom Dezember 1849) ist ein Zug in die Parsifaldichtung übergegangen. So entfalteten sich Keime, deren Entwicklung der Meister zu verschiedenen Zeiten vergeblich unternommen hatte, in diesem seinem letzten Werke zur Blüte.

Am Karfreitag (10. April) 1857 blickte der Meister, wie er einmal Hans von Wolzogen erzählte, vom Altane seines eben gewonnenen „Asyls“ am grünen Hügel zu Zürich in den sonnigen Zauber des frühlingsfrischen Morgens. Da schallte es ihm aus dem großen Frieden dieser feierlichen Welt entgegen: „Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am Kreuze starb!“ — und vor seine Seele trat das Bild des „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach: nach langer Irrfahrt kehrt der Held am Karfreitag in die stille Waldklause ein und empfängt von dem ritterlichen Einsiedler Belehrung und Ablaß. Ein Nachklang war's aus jener fernen Zeit, da der junge Meister einst (1845) im böhmischen Wald des deutschen Dichters Heldenepos gelesen. Nun war ihm eine Szene daraus lebendig geworden; der erste Keim zum neuen Drama, der „Karfreitagszauber“, führte zur Skizze der Dichtung, vielleicht auch schon zum Entwurf eines musikalischen Themas. Seitdem beschäftigte der Stoff den Meister während der Arbeit an andern Werken immer wieder, und der Gedanke des „Mitleids“ verknüpfte sich schon früh mit der Gestalt. Der große Brief über das Mitleid an Mathilde Wesendonk (1. Oktober 1858) bringt an einer Stelle den Hinweis: „Wenn dieses Leiden einen Zweck haben kann, so ist dies einzig durch Erweckung des Mitleidens im Menschen, der dadurch das verfehlte Dasein des Tieres in sich aufnimmt und zum Erlöser der Welt wird, indem er überhaupt den Irrtum alles Daseins erkennt. (Diese Bedeutung wird Dir einmal aus dem dritten Akte des Parzival, am Karfreitagsmorgen, klar werden.)“ Also hier schon der deutliche Hinweis auf das durch Tierleiden erweckte Mitleid, das dann

zur „Erlösung der Welt", zur „Regeneration" — wie Wagner in den Bayreuther Jahren sich ausdrückte — führt. „Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst." Amfortas und Parsifal als Helden der inneren und äußeren Handlung ganz wie Wotan und Siegfried, wie Sachs und Walter einander gegenübergestellt, so erschien dem Meister der Stoff zunächst.

Erst zwölf Jahre nach dem ersten Münchner Entwurf kam Wagner zur Ausarbeitung der Dichtung in Prosa, die in wenigen Wochen vom Januar 1877 bis 23. Februar 1877 niedergeschrieben und im April in Versen ausgeführt wurde; zu Weihnachten erschien der erste Druck der Dichtung, die Wagners poetische Meisterschaft wie kaum eine andere beweist. Nunmehr war auch die Schreibung des Helden endgültig als „Parsifal" festgestellt: „fal parsi" sollte nach einer (neuerdings als unrichtig nachgewiesenen) Annahme des Philologen Görres aus dem Arabischen als der „reine Dumme" erklärt werden können, und Wagner griff diese Erklärung eifrig auf, da sie ihm den dichterischen Sinn seiner Gestalt symbolisierte. „Durch Mitleid wissend, der reine Tor", so ward Parsifal dem Amfortas als Erlöser verheißen.

Auch im „Parsifal" bewährt sich Wagners höchste Kunst der Vereinfachung des dramatischen Aufbaues, der hier von einer Ausgeglichenheit seltener Art ist, obwohl innerhalb jeden Aktes die Szene sich verwandelt. Die Verwandlungen des ersten und dritten Aktes führen jedesmal vom Gralsgebiet in die Gralsburg selbst; wie in diese einzutreten nur dem Berufenen gestattet ist, so führt hier im Drama ein ganz seltsamer Weg zu ihr hinan: „zum Raume wird die Zeit", Wandeldekorationen vermitteln den Übergang zauberhaft, während Parsifal und Gurnemanz kaum zu schreiten scheinen. Im Gegensatz zu diesem holden Gralszauber stehen die dämonischen Künste Klingsors im zweiten Akt, mit deren Hilfe aus dem Zauberschloß ein Garten wird, während Parsifal wiederum mit dem heiligen Speer alle teuflische Herrlichkeit in die ursprüngliche Einöde zurückverwandelt. „Parsifal" ist ein Drama ganz ohne Nebenfiguren: Amfortas und Klingsor,

der Gral und der böse Zauber, bezeichnen die äußersten Gegensätze. Zum Grale gehört — gewissermaßen als dessen Stimme — der im Grabe durch des Heilands Huld lebende Titurel und der greise Gralsritter Gurnemanz, der die Verbindung des Grals mit Parsifal herstellt, während Kundry zugleich Gralsbotin und Werkzeug Klingsors ist. Aus dem Chor der Gralsritter und Knappen treten nur einige wenige Personen kurz und episodisch ohne Namensnennung hervor, ebenso wie Klingsors Zaubermädchen nur als unterschiedslose Menge charakterisiert sind.

Die musikalische Ausführung des „Parsifal“ nahm lange Zeit in Anspruch. Mochten einzelne Tongedanken auch schon im Verlaufe früherer Jahre aufgeschrieben sein, so wurde doch die eigentliche Skizzierung der Musik erst im Winter 1877 auf 1878 in Angriff genommen. Vollendet wurde das Werk in Palermo am 13. Januar 1882. Die musikalische Sprache des „Parsifal“ wird vor allem durch edle Mäßigung charakterisiert. Das Orchester weist zwar vierfache Holzbläserbesetzung auf (außerdem 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 2 Paar Pauken, 2 Harfen, auf dem Theater noch Glocken und Donnermaschine), entbehrt jedoch jener Masse von Blechbläsern, die der Meister noch im „Ring“ aufbot. So ist im allgemeinen der Klang des Streichorchesters und der Holzbläser vorherrschend, und es ergeben sich in der Parsifalpartitur durch feinsinnige Berechnung der terrassenförmigen Anordnung des Orchesters Klangwirkungen von berückender Schönheit: ist doch der „Parsifal“ ganz eigens für die Bayreuther Bühne gedacht und deren Eigenart angepaßt. Schon das Vorspiel, das in der Art des Lohengrinvorspiels in den heiligen Bezirk einführt, gegenüber dem strahlenden A-Dur des Lohengrin-Grales jedoch die gedämpften, schmerzensvollen Farben der Tonart As-Dur verwendet, gibt von jener klanglichen Eigenart des Parsifalstils einen deutlichen Begriff. Ein ursprünglich für König Ludwig zu einer Münchener Aufführung des Vorspiels geschriebenes Programm erteilt Aufschluß über seinen poetischen Sinn:

„Liebe — Glaube — Hoffen?“

Der Orchesteranordnung ähnlich erklingen im „Parsifal“ auch die Gralschöre von verschiedenen Stufen aus in immer höheren Stimmgattungen bis zu dem Sopran der Kinderchöre aus höchster Höhe. Gewissermaßen eine Vorstudie zu dieser Chorbehandlung hatte Wagner bereits im Jahre 1843 in einer oratorienhaften Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ für Männerchor gegeben, wo ebenfalls ein Chor hoch von der Kuppel herab das Nahen des heiligen Geistes verkündigt. Auch die Beschäftigung mit Palestrina und andern italienischen Vokalmeistern schon während der Dresdner Zeit (Wagner bearbeitete sogar ein „Stabat mater“ von Palestrina) hat auf die archaisierende Führung der Chorstimmen ebenso zurückgewirkt wie das unausgesetzte Studium Bachs und insbesondere des „letzten“ Beethoven auf die instrumentale Gestaltung des Werkes, das indessen jenen älteren Meistern nur gewisse Anregungen verdankt, im übrigen aber durchaus eigenartig Wagnerisch ist. Wagner selbst zitiert seinen „Lohengrin“ im ersten Akte mit dem Thema des Schwanes. Im übrigen ist die Zahl der Grundthemen verhältnismäßig geringer gegenüber den andern Werken der letzten Schaffenszeit; hervorzuheben ist auch, daß diese Themen öfter vokal eingeführt werden, während früher die orchestrale Einführung überwiegend gewesen war. Eine ganz besondere Mischung von einfachem homophonem und rücksichtslos polyphonem Stil, der mitunter zu eigenartig kühnen harmonischen Bildungen führt, fällt auf. Sonst ist die instrumentale Sprache des Werkes der des „Ring“ und „Tristan“ am nächsten verwandt, während die chorischen Partien eine gewisse Verwandtschaft mit Meistersinger-Eigentümlichkeiten aufweisen. „Parsifal“ ist indessen ein typisches Alterswerk mit den Vorzügen und Schwächen eines solchen: die vollendete Meisterschaft über alle szenischen und musikalischen Mittel läßt mitunter doch nicht vergessen, daß die musikalische Erfindung nicht mehr so reich und flüssig ist wie in den vorangehenden Werken, und daß streckenweise doch die Kombination die Inspiration überwiegt. Wagner betonte in einem Brief vom 18. Juli 1881 an Feustel, der Charakter seiner letzten Arbeit sei ihm dahin immer deutlicher geworden, „daß selbst unter allen denen Umständen,

welche noch Aufführungen der einzelnen Stücke des „Ringes des Nibelungen" auf unseren Stadt- und Hoftheatern zulässlich machten, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen, unmöglich in das Opernrepertoire unserer Theater aufgenommen werden darf". Dieser ausdrücklichen Bestimmung steht jedoch nicht entgegen, daß „Parsifal" auf den Bühnen, die eben nicht das gewöhnliche Opernrepertoire pflegen, sondern ausschließlich zum Zwecke von Festspielen erbaut sind, im Geiste des Meisters weihevoll aufgeführt werden könne, gleichgültig, wo ein solches Theater stehe. Die Uraufführung des „Parsifal" fand ausschließlich für die „Patrone" am 26. Juli 1882, die erste öffentliche Aufführung am 30. Juli statt. Rückblickend auf das Bühnenweihfestspiel durfte Wagner sagen: „Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschließenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zutage. Verdankte ja auch der „Parsifal" selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zuzeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes."

Am 13. Februar 1883 entschlief Wagner in Venedig. — Als Richard Wagner die Augen schloß, ließ er die deutsche Bühne in seltsamem Zustand zurück: waren seine Werke auch noch nicht überall endgültig durchgedrungen, so konnte man doch an ihrem schließlichen Sieg nicht mehr zweifeln, und die letzten Gegner des lebenden Meisters beugten sich willig vor dem Genius des großen Toten, dessen Riesengeist aus dem Grab heraus noch die letzten Widerstrebenden in seinen Bann schlug und bald auch das feindliche Ausland, sogar Frankreichs große Oper, die Hochburg seines Antagonisten Meyerbeer, im Sturm nahm. Daneben machte

sich jedoch eine gewisse negative Wirkung bald geltend: Wagners Werke schwemmten alles von den Bühnen hinweg, was ihrem Geiste nicht gemäß war, und so manche liebe alte Oper, die Freude unserer Väter und Großväter, versank auf Nimmerwiedersehen in den unergründlichen Tiefen der Theaterarchive. Lange Zeit schien es, als ob die große Wagnerflut sich geradezu vernichtend über die Gefilde der alten Opernkultur ergösse; doch als der erste Ansturm vorbei war, zeigte es sich, daß alles Echte und Gute, Mozarts, Beethovens, Webers und Marschners Meisterwerke vor allem, standgehalten hatten. Auch Gluck, dessen Opernreform ja in manchen entscheidenden Punkten wie ein Vorläufer der Wagnerschen Umwälzung wirkte, war mit seinen besten Werken geblieben, und des theaterkundigen Lortzing harmlos-einfache Singspiele erfreuten sich sogar einer immer noch weiter wachsenden Beliebtheit wohl gerade deshalb, weil sie sich in keinen Wettbewerb mit den gewaltigen Dramen des Bayreuther Meisters einzulassen vermochten. In der Tat, wollte man nicht zugunsten von Wagnerfestspielen völlig auf einen brauchbaren Alltagstheaterbetrieb verzichten, so mußte das Bedürfnis nach guten Repertoireopern sich sogar noch steigern. Dies kommt daher, daß durch die negative Wirkung der Wagnerschen Werke der Opernspielplan einer immer größeren Einförmigkeit zu verfallen drohte; gerade deshalb behaupten sich auch die besten der ältesten ausländischen Opernwerke, voran die Spielopern eines Auber und Boieldieu. Gelang es doch Wagner nicht einmal, seinen Hauptgegner Meyerbeer völlig vom deutschen Spielplan zu verdrängen.

Wagners letzte Werke lockten die kommenden Geschlechter in den Abgrund. Wagner selbst ist an dieser verhängnisvollen Entwicklung kaum schuld. Oft erhob er seine mahnende Stimme, aber es half alles nichts. Gleich dem sagenhaften Magnetberg raubte seine Kunst jeder Erscheinung den Halt, die in ihre Nähe geriet. Scherzhaft behandelte er, da man seiner ernsten Worte nicht achtete, die Angelegenheit in seiner Schrift „Über das Operndichten und Komponieren“: „Es scheint fast, als ob das Erlernen des Opernkomponierens außerhalb der Hochschulen heimlich vor sich geht; wer dann

in meine ‚Richtung' gerät, der möge sich vorsehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbelehrt Gebliebenen in meine ‚Richtung' gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeitlang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die immerhin ‚neue' Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches andere, besonders das Durchkomponieren, vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchesterkompositionen sehr viel ‚Richtung' entstanden war. Mit den ‚hübschen Melodien' ist es aus, und es dürfte ohne ‚neue Einfälle' hierin nicht viel Originelles mehr zu leisten sein. Deshalb, so rate ich den ‚Neugerichteten', sehe man sich den Text, seine Handlung und Personen auf gute Einfälle hin recht scharf an."

Aber Wagners Worte waren in den Wind gesprochen, und er selbst meinte am Schlusse des Aufsatzes resigniert, seine Ratschläge würden „gar nichts nützen". Statt nach des Meisters Rat sich Bühnenkenntnis zu erwerben und einen theatermäßig gestalteten, menschlich ergreifenden Text als Haupterfordernis anzusehen, jagte man dem Phantom nie dagewesener Instrumentationseffekte nach, ersetzte die mangelnde Fähigkeit durch vaterländische Gesinnung, wütete in Leitmotiven und trieb so das deutsche Publikum zuletzt in die Arme des italienischen Verismo, wo es trotz Dolch und Gift sich immerhin noch besser unterhielt als in den öden deutschen Kapellmeisteropern.

Wagner hatte sich zum Publikum doch ganz anders gestellt (Brief an Zigesar, 11. September 1850): „Ein Publikum, das im allgemeinen guten Willen mitbringt, ist sogleich befriedigt, sobald das, um was es sich handelt, ihm deutlich und verständlich wird; ein großer Irrtum ist es nun, wenn

wir glauben, ein Publikum müsse im Theater speziell Musik verstehen, um den Eindruck eines musikalischen Dramas richtig empfangen zu können; zu dieser ganz falschen Ansicht sind wir dadurch gebracht worden, daß in der Oper fälschlich die Musik als die Absicht, das Drama aber nur als das Mittel für die Musik verwendet worden ist. Umgekehrt soll die Musik nur in höchster Fülle dazu beitragen, das Drama jeden Augenblick auf das sprechendste klar und verständlich zu machen, so daß beim Anhören einer guten (d. h. vernünftigen) Oper gewissermaßen die Musik gar nicht mehr gedacht, sondern sie nur noch unwillkürlich empfunden werden, dagegen die vollste Teilnahme für die dargestellte Handlung uns ganz und gar erfüllen soll. Jedes Publikum ist mir daher recht, das unverdorbene Sinne und menschliche Herzen hat; nur muß ich sicher sein, daß die dramatische Handlung durch die Musik ihm unmittelbar verständlicher und ergreifender, nicht etwa versteckt werde." Und noch deutlicher an Liszt (2. Oktober 1850): „Ich will nur verkehrte Anforderungen nicht gelten lassen, die man an das Publikum stellt; ich will nicht gelten lassen, daß man dem Publikum seine Kunstunverständigkeit vorwirft, und dagegen alles Heil der Kunst davon erwartet, daß man diesem Publikum von oben herein Kunstintelligenz einpfropfe; seitdem es Kunstkenner gibt, ist die Kunst zum Teufel gegangen. Durch Einpauken von Kunstintelligenz können wir das Publikum nur vollends stupid machen. Ich sagte: nichts weiteres fordere ich vom Publikum als gesunde Sinne und ein menschliches Herz. Das klingt wenig und ist doch eben so viel, daß die ganze Welt erst um und um gedreht werden müßte, um es zustande zu bringen ... Gesunde Sinne und menschliche Herzen. Nichts weiter, und eben doch alles, wenn wir die bodenlose Verderbtheit dieser Sinne, die feige Schlechtigkeit dieser ledernen Herzen des sogenannten Publikums uns deutlich machen. Gestehe, es gehört eine Sündflut dazu, diesen kleinen Fehler zu korrigieren!"

Nun, die „Sündflut" war jetzt da, — wird sie die Verhältnisse ändern?

Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig.

8. 9. **Riemann, Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 8,05 (brosch. je M. 3,15).

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonieübungen am Klavier) 3. Aufl. geb. M. 4,30 (brosch. M. 2,95).

11. **Riemann, Systematische Gehörsbildung.** (Handbuch des Musikdiktats) 3. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

12. **Schroeder, Prof. C., Handbuch des Violinspiels.** 4. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

13. **Schröder, C., Handbuch des Violoncellospiels.** 3. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

14. **Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens u. Taktierens.** (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 6. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

15. **Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre.** (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 6. Aufl. geb. M. 4,50 (brosch. M. 3,15).

16. **Riemann, Handbuch der Phrasierung.** 3. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

17. **Riemann, Grundlinien der Musikästhetik.** (Wie hören wir Musik) 3. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

18. 19. **Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier.** Teil I und II (Handbuch der Fugenkomposition) 3. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 8,05 (brosch. je M. 3,15).

29. **Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge** (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 2. Aufl. geb. M. 4,50 (brosch. M. 3,15).

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38

20. **Riemann**, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 2. Aufl. geb. M. 5,95 (brosch. M. 4,20).

21. **Riemann**, Handbuch der Akustik. 2. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

30. **Riemann**, Anleitung zum Partiturspiel. 2. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

31. **Riemann**, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren) 2. Aufl. geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

32. **Thauer, H.**, Handbuch des modernen Zitherspiels, geb. M. 4,50 (brosch. M. 3,15).

33. **Stahl**, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, geb. M. 2,85 (brosch. M. 1,85).

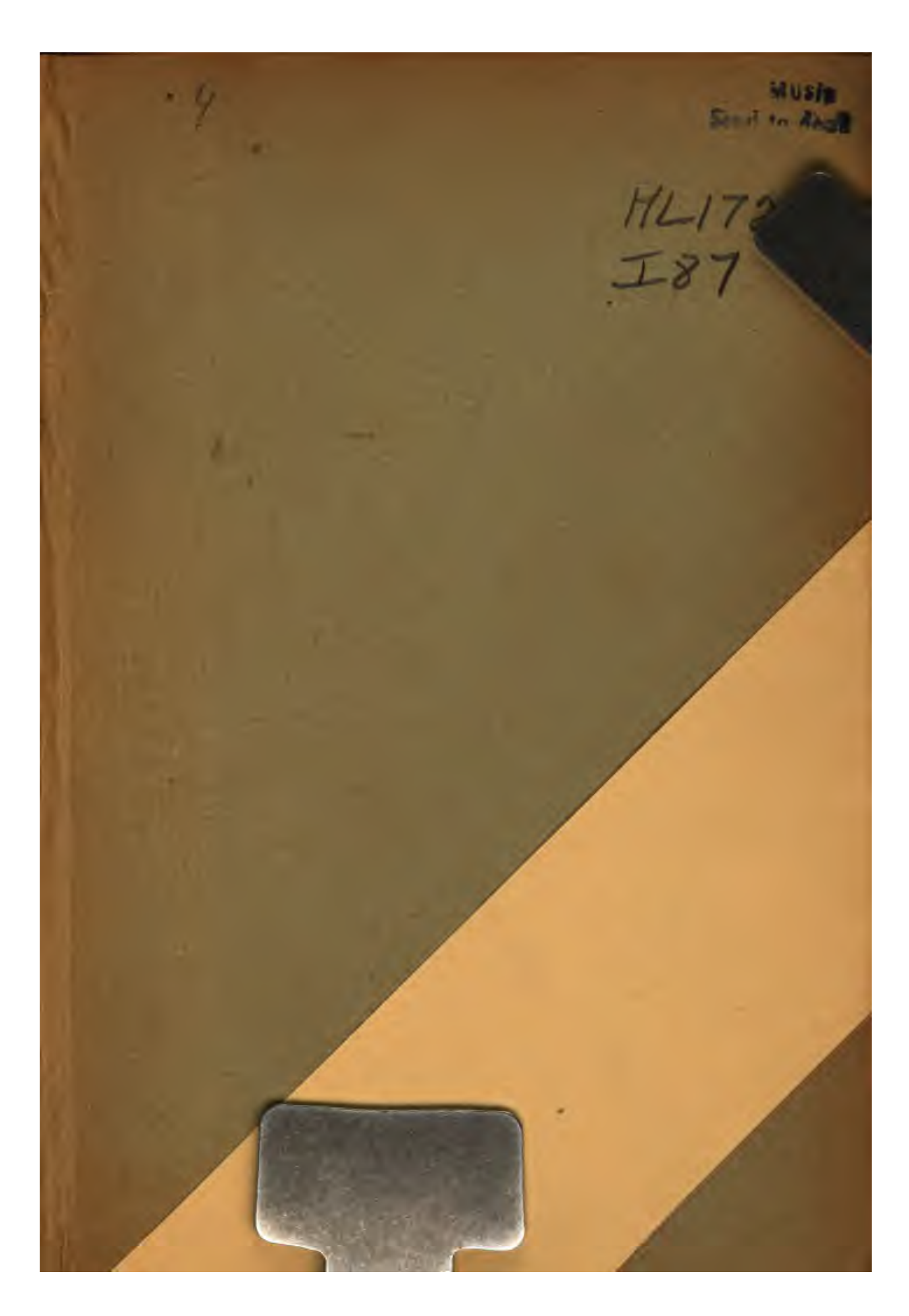
34. **Winter, G.**, Das deutsche Volkslied. (Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes) geb. M. 3,20 (brosch. M. 2,10).

51. **Riemann**, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band I, 3. Aufl. geb. M. 9,– (brosch. M. 7,–).

52. **Riemann**, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band II, 2. Aufl. geb. M. 11,– (brosch. M. 9,—).

53. **Riemann**, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten Band III, geb. M. 12,– (brosch. M. 10,–).

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38


MUSIC
Send to Annex
HL172
I87